

ESTUDIS SOBRE LES PECULIARITATS TÈCNIQUES DE LA MÚSICA CATALANA DEL SEGLE XVIII PER A INSTRUMENTS DE TECLAT

BENGT JOHNSON

L'any 1729, Domenico Scarlatti abandonà definitivament Itàlia per anar a Madrid. Es parla amb freqüència del seu gran pes en la música hispànica, singularment en la de clavecí. Molts dels compositors catalans que escrigueren per a tal instrument compongueren sonates, toques, etc., segons l'estil de Scarlatti. El pare Antoni Soler, com segurament també d'altres, en fou deixeble.¹

Quan es consideren les analogies formals de les sonates del pare Soler i, particularment, l'abundància de virtuosismes tècnics d'execució que s'hi dona, clarament s'evidencia el mestratge de Scarlatti. Amb tot, hom passa fàcilment per alt que el gran italià no sols ha fet aportacions a la música hispànica, sinó que també n'ha rebut alguna cosa, com ho demostra l'enriquiment del seu llenguatge musical amb formes hispàniques extraordinàriament abundants. A Catalunya, i sobretot entre els compositors religiosos vinculats a l'Escolania de Montserrat, es desenrotllà un estil molt peculiar d'execució per a instruments de teclat, singularment quant a formes interpretatives de tipus tècnic, en el qual destaca, així mateix, com és natural, Antoni Soler, que, format amb la música de Josep Elies, treballà a Montserrat durant la seva joventut. D'altres influències cal parlar encara: així, quan es consideren les sonates de Narcís Casanovas s'hi veu clarament una tendència no tant vers Scarlatti com vers Haydn i la nova música italiana per a teclat.²

A continuació, estudiarem diverses figures i maneres d'execució procedents del gran fons de l'arxiu musical de Montserrat (Montserrat, Arxiu Musical = MO, Am), i comprovarem si alguns d'aquests elements instrumentals són peculiars dels mestres catalans.

1. KASTNER, S. «Algunas cartas del padre Antonio Soler dirigidas al padre Giambattista Martini», a *Anuario Musical*, XII, 1957, p. 237.

2. Haydn està representat àmpliament a l'Arxiu Musical de Montserrat.

En primer lloc, cal determinar, sobretot, si es dóna una distinció entre música d'orgue i de piano/clavicèmbal.³ En realitat, no hi ha encara una diferència evident entre ambdues menes de música, i sovint es tocaven, per exemple, sonates de Haydn a l'orgue. Pel que fa als elements «pianístics» de la música del segle XVIII per a instruments de teclat, voldria referir-me al conjunt de figures d'execució pròpies de Scarlatti que hi ha en un estudi de Hermann Keller,⁴ autor, però, que no n'estableix la comparació amb les figures anàlogues de la música del pare Soler. Però, crida l'atenció que les figures que més sovintegen en Scarlatti apareixen també sovint en els compositors catalans. Es tracta, en primer lloc d'escals musicals simples i tríades:

Ex. I

D. Scarlatti, Longo 35



F. Rodríguez, (MEM, V, Instr. II n. 3)



N. Casanovas, (MEM, IV, Instr. I, n. 3)



Crida l'atenció, però, que les escales simples, element tan comú en les obres de Scarlatti, no es trobin amb tanta freqüència en els catalans. Sí que hi són freqüents, en canvi, figures del tipus *glissando*, com succeeix, per exemple, en les obres de Josep Elies; i això pot dir-se fins i tot de peces escrites

3. En molts ms. de l'Arxiu Musical de Montserrat es llegeix: *Para Orga o Clave (Pian y Forte)* o bé *Para Organo y para Clave Cordio*; vegeu els ms. MO, Am 484, 488 (es tracta aquí de sonates de Haydn, Pleyel i Soler), ms. MO, Am 654, 1305; aquests dos últims contenen diverses sonates de Scarlatti, Soler, Bernadet, etc. Al ms. MO, Am 1205 hi ha exclusivament obres litúrgiques per a orgue. La sèrie de ms. AM 1289-1292 b conté *Pasos, Conciertos y Sonatas de los Autores más acreditados para órgano y fortepiano*. D'obres concretament per a clavecí n'hi ha al ms. MO, Am 2998, *Libro de Sonatas y Pastorelas de D. Manuel Blasco de Nevra* (Nebra); aquest, però, no és pas català. El ms. MO, Am 2999 conté una típica col·lecció per a orgue, les *Obras de Josep Elies*.

4. KELLER, H. *Domenico Scarlatti. Ein Meister des Klaviers*, Leipzig, 1957, p. 39 s.

5. Cf. ms. MO, Am 2999. Aquest interessant manuscrit apareixerà publicat per Gregori Estrada.

concretament per a orgue.⁵ En l'exemple II pot veure's l'inici de la gran *Pieza 4^a de cuarto tono*:

Ex. II



Cal considerar com a figures més originals, les nombroses escales amb sons alterats: escales amb introducció de notes cromàtiques. Scarlatti i altres primitius italians com Bernardo Pasquini coneixen aquestes figures, que en realitat arriben fins a l'estil pianístic romàntic. En moltes obres tals formes apareixen fins i tot més sovint i amb major audàcia que en les toques de Scarlatti. L'exemple III les mostra en Felip Rodríguez i Narcís Casanovas:

Ex. III

F. Rodríguez, (MEM, V, Instr. II, n. 1)



N. Casanovas, (MEM, IV, Instr. I, n. 1)



Figures totalment cromàtiques poden veure's, p. ex., en una obra més extensa de Carles Bager del ms. MO, Am 477:

Ex. IV

C. Bager, Sonata en Sol



Aquestes figures comporten modificacions sonores i, a vegades, fins i tot tonals en la frase musical. Compto, així mateix, entre tals variants d'escala el recurs freqüent a la segona augmentada. Es tracta aquí, naturalment, de l'anomenada escala menor harmònica, però cal tenir en compte el paper ben singular que l'ús d'aquest interval tingué en la música catalana per a instruments de teclat. Com a mostra incloc l'exemple V amb *a*) el trinat a l'arbitri de la Sonata en Fa menor de Felip Rodríguez i *b*) el passatge dubtós de la Sonata en Sol major d'Anselm Viola del ms. MO, Am 63:

Ex. V

F. Rodríguez, (MEM, V, Instr. II, n. 6)



A. Viola, Sonata en Sol



Es podria pensar si aquí es tracta d'interval de caire popular, com els que encara avui hi ha en la música popular andalusa.

Possiblement encara més estesos que les figures d'escala musicals foren els coneguts desglossaments d'acords en posició estreta, sobretot en la música italiana per a clavecí del voltant del 1740. Els desglossaments d'acords –figures o passatges de tríades– tenen dues funcions: primer, com a ornamentació d'una línia melòdica, típic efecte per a tecla de l'estil rococó en oposició amb l'obligada complexitat de veus, pròpia de la música de teclat (orgue, clavicèmbal), del primer barroc; segon, els desglossaments d'acords en posició estreta que, en innombrables variants, assumeixen un paper d'importància no sols en la música italiana per a clavecí sinó també onsevulla que es compingui per a tal instrument. Els anomenats «baixos Alberti» són procediments àmpliament usats encara per Beethoven. Domenico Scarlatti es valgué de diversos models de tríada, tant per a la mà dreta com per a l'esquerra i, fins i tot, per a ambdues alhora; p. ex., edició Longo núm. 69:

Ex. VI

D. Scarlatti, Longo 69



Ben sovint comença amb un passatge ràpid de tríades. És curiós, però, que en la gran quantitat de sonates (o tocatas) del fons de l'Arxiu Musical de Montserrat i en altres manuscrits catalans com els de la Biblioteca de Catalunya, a Barcelona, aquests típics temes amb tríades no apareguin tan freqüentment usats com en Scarlatti. A l'exemple VII en presento alguns:

Ex. VII a-c

J. Gallés, Sonata n. 2



J. Gallés, Sonata 3



A. Viola, Sonata en Sol



An. (Bernadet ?), Giga Allegro



N. Casanovas, (MEM, IV, Instr. I, Sonata n. 3)



a) Desglossaments d'acords (com en Scarlatti) a la Sonata núm. 2 en Fa major, de Josep Gallés (ms. 388/I, Biblioteca de Catalunya).

b) Un desglossament melòdic d'acords a la Sonata núm. 3 en Do menor del mateix compositor.

c) El tema principal de la Sonata *seconda* en Sol major d'Anselm Viola (ms. MO, Am 63).

d) *Giga*, Allegro en Fa major, d'autor anònim (probablement Bernadet; ms. MO, Am 654).

e) El començament de la part central de la tercera Sonata en La menor de Casanovas, a *Mestres de l'Escolania de Montserrat* (MEM), IV, Instr. I (Montserrat, 1934), p. 233.

Abans de referir-nos als desglossaments d'acords d'acompanyament ens ocuparem ara d'una manera més concreta de les figures «ondulades»; es tracta de models com aquest:



o bé al contrari:

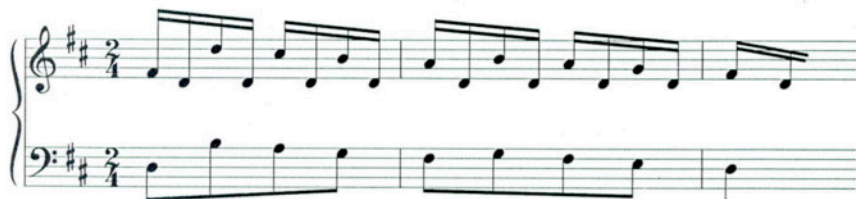


En Scarlatti aquest procediment es dona ben poc; tal forma sembla més aviat pròpia d'un període posterior. És una figura d'interpretació molt apreciada per Mozart, que l'usa, p. ex., al *Finale Allegro Assai* de la coneguda Sonata en Fa major, K 332. Entre els mestres catalans del clavecí les figures «ondulades» són molt corrents i, en realitat, es podria dir potser que es tracta d'efectes d'execució originals i característics. Esdevé impossible donar-ne aquí una relació exhaustiva. Els exemples que segueixen pretenen oferir tan sols una idea de l'abundància tant dels procediments i les maneres d'execució dels compositors catalans com de llur capacitat inventiva.

L'esmentada figura apareix amb naturalitat en la gran Sonata en Re major de Carles Baguer (ms. MO, Am 477):

Ex. VIII a

C. Baguer, Sonata en Re



a) Es tracta en realitat d'un fragment a tres veus camuflades, en el qual les veus superior i inferior corren paral·leles al llarg d'un so o pedal harmònic prolongat. Aquest procediment forma la temàtica dominant en la sisena Sonata en Fa menor de Josep Gallès:⁶

6. Publicat en la col·lecció de Nin (ed. Eschig), malauradament, però, en una defectuosa forma «modernitzada». Aquesta bella peça en Fa menor es troba així mateix en l'edició de Ricordi *Le piu belle pagine Clavicembalisti Spagnoli*. L'adaptació (de Marchi) és molt llastimosa, i afegeix només unes quantes indicacions de dinàmica.

Ex. VIII b

J. Gallés, Sonata n. 6, en Sol

b) Semblant és la part de transició de la primera Sonata de Narcís Casanovas (MEM, IV, Instr. I, 222):

Ex. VIII c

N. Casanovas, (MEM, IV, Instr. I, Sonata n. 1, en La)

c) En aquesta obra la tècnica exposada progressa, arriba a dominar-hi molt. Naturalment, considerar «típicament» catalana aquesta tècnica resultaria fals, perquè les figures poden trobar-se també en el classicisme vienès i en els continuadors de l'Escola de Viena, p. ex. en el grup de compositors txecs de piano com Dusik i Woriwchek; aquest fet ens situa, però, ja en els primers decennis del segle XIX.

Considerem ara les figures particulars d'acompanyament en relació amb formes de tríada.

Com ja he dit, els anomenats «baixos Alberti» assumeixen un paper de primera categoria en la música hispànica i catalana per a tecla de les darreries del segle XVIII. Malgrat això, el fet no té res d'extraordinari, perquè les figures «Alberti» són procediments d'acords molt corrents en la música clàssica de tecla (vegeu Haydn, Mozart i també Beethoven). A diferència de Scarlatti, que ben sovint usa només acords simples per a la mà esquerra, els compositors catalans recorren amb freqüència als desglossaments d'acords, i de manera molt variada; per tant, no es limiten pas als primitius «baixos Alberti». Hi ha aquí diversos models i formes, a vegades amb aparença d'avantguarda, si bé mai al marge del Classicisme. Es tracta sovint de figures iguals a les «ondulades» a les quals m'he

referit abans: una veu principal i una veu secundària disposades paral·lelament, i amb l'addició d'un pedal. Vegeu, p. ex., la Sonata IV de Casanovas (MEM, IV, Instr. I, 236):

Ex. IX

N. Casanovas, (MEM, IV, Instr. I, Sonata n. 4, en Fa)



Són també freqüents els «baixos Murky», prou coneguts pels mestres vienesos, i, en realitat, imitació del tambor. És molt possible que es tracti, originàriament, d'un típic efecte de clavicèmbal. Més modernes, pensades per al nou *pianoforte* de martells, són les nombroses octaves de la mà esquerra. Scarlatti usa molt sovint aquest procediment, que ja el trobem també entre els compositors catalans anteriors. Aquesta tècnica d'octaves podem trobar-la en Rodríguez, Casanovas, Soler, Viola, Baguer, usada no sols per a la mà esquerra sinó també per a la dreta, com a reforç de la melodia amb una particular expressió. Més endavant discutirem el problema *pianoforte*-clavicèmbal. Aquí, malgrat tot, no es pot dubtar que les nombroses octaves són un efecte propi del *pianoforte*; al clavicèmbal no sonen gens bé i a l'orgue manquen de tot sentit. En Scarlatti hi ha també desglossaments d'acords amb una amplitud que ben poc sovint es dona entre els clàssics vienesos; de fet, no es troben fins al Romanticisme, principalment amb Weber, Henselt, Chopin, Liszt i altres compositors virtuoses dels quals Scarlatti s'ha de considerar precursor. Com és natural, aquest procediment del desglossament d'acords s'aplica més a la mà esquerra que a la dreta. Vegeu l'exemple X, Scarlatti, Longo, 285 i 392.

Ex. X

D. Scarlatti, Longo n. 285



D. Scarlatti, Longo n. 392



Figures anàlogues les trobem també en els manuscrits de l'AM de Montserrat i en obres de tecla ja editades, però no tan sovint com s'esdevé amb els acords simples de tres o quatre notes en posició estreta per a la mà esquerra, sovint moltes vegades amb un efecte rítmic, particular que recorda tot sovint la guitarra; al clavicèmbal, amb moviment ràpid i pulsació forta, sonen com acords rascats de guitarra; p. ex., Scarlatti, Longo, 415. El so d'*acciaccatura* que sovint es troba en les obres de Scarlatti no es dona mai entre els mestres catalans. Escollirem alguns exemples amb acompanyament d'acords: ex. XI a) el breu *Adàgio* de Joan Maria Thomàs (del ms. MO, Am 1770, 25), b) la Sonata en Do major de Carles Bager (del ms. MO, Am 477, 61) i c) la Sonata núm. 7 de Gallès (del ms. 388/I, Biblioteca de Catalunya).

Ex. XI a-c

J. Thomàs, Adagio en Fa

a) 

C. Bager, Sonata en Do

b) 

J. Gallès, Sonata en Do, n. 7

c) 

Encara més freqüent és la variant de l'antic «baix Murky», ben conegut en la música barroca. En els compositors de l'escola aquí estudiada aquests «baixos» apareixen sovint paral·lels a la línia melòdica de la veu superior, a la mà dreta. En aquest cas, els compositors catalans es manifesten més aviat seguidors del classicisme vienès que de Scarlatti, el qual sol començar pels sons superiors:

Ex. XII a

D. Scarlatti, Longo 119



Els clàssics vienesos i també els catalans prefereixen, en canvi, els desglossaments a partir d'una posició inferior:



Ex. XII b

J. Gallés, Sonata en Si menor, BC, ms. 388 / I.



C. Bager, Sonata en Do major, MO, Am, ms. 477



Quan es llegeixen detingudament les nombroses obres per a clavecí crida l'atenció d'una manera particular l'ús freqüent de figures tan singulars com aquesta: . Com s'indica, es tracta d'un treset, escrit algunes vegades així: . Tal tècnica es troba ja en el classicisme vienès; així, per exemple, en Haydn, en el decurs de la Sonata en La bemoll major, núm. 31⁷. Entre els compositors de Montserrat abunden les mostres d'aquests procediments, típics efectes de clavicèmbal i potser inspirats també en la guitarra. N'he escollit els dos exemples que segueixen: Felip Rodríguez, Sonata en Fa menor; Nacís Casanovas, Sonata en Sol major.⁸

Ex. XIII a) i b)

F. Rodríguez, Sonata en Fa (MEM, V, Instr. II, n. 4)



7. HOBOKEN, *Verzeichnis Haydns Werke*, XVI, 46; vegeu també *Wiener Urtext Ausgabe von Haydns sämtliche Klaviersonaten*, Universal Edition, Viena.

Voldria indicar més exemples, encara, d'aquestes figures d'execució. En Scarlatti són escasses; en el grup de compositors italians per a clavecí de la generació següent resulten ja més freqüents; els clàssics vienesos, Haydn i en part Mozart, sobretot, manifesten, com és natural, la influència rebuda dels italians. D'entre un gran nombre d'exemples esmento: la Sonata en Re major de Pietro Domenico Paradisi, publicada sovint en col·leccions, com *Alte Meister*, ed. E. PAUER, Breitkopf U. Härtel, Leipzig, vol. II, p. 26; la tercera sonata de Luigi Cherubini en Si bemoll major, de la mateixa col·lecció, vol. II, p. 40; cal no oblidar, finalment, Baldassare Galuppi, amb exemples com la seva Sonata en Re major, segon temps, Allegro, a *Musik aus alter Zeit*, vol. III, p. 6, ed. W. Georgii, Arno Volk Verlag, Colònia.

8. Núm. 6, a MEM, V, Instr. II (Montserrat, 1936), i *Rondo*, a MEM, IV, Instr. I.

N. Casanovas, Rondó en Fa (MEM, IV, Instr. I, Rondó n. 9)

b)

En destacar aquests efectes peculiars de clavicèmbal (guitarra) no podem oblidar tampoc les nombroses repercussions de sons. Ja entre els virginalistes anglesos eren molt apreciades les repercussions fetes amb una sola tecla, després continuades a l'Europa Continental per Sweelinck. Trobem també aquesta tècnica en la primera música italiana (romana) per a clavicèmbal.⁹ Scarlatti usa amb freqüència tal procediment com a «joguina»: tot un fragment basat sense interrupció en repercussions de sons. En algunes sonates indica expressament mutació de dits, *mutando i deti*, circumstància que fa pensar que ell és el probable introductor d'aquesta forma d'execució que ara ens és tan natural. Sigui com es vulgui, en el manuscrit vaticà Vat. Mus. 569 hi ha l'observació *Trillo con uno tasto solo*,¹⁰ indicació possiblement al·lusiva a la mutació de dits; i, sens dubte, l'evolució de la tècnica repercutiva del primer barroc duu directament a Scarlatti i als catalans que el segueixen. L'exemple XIV ofereix una petita selecció d'aquesta tècnica:

Ex. XIV a-c

D. Scarlatti, Longo 422

a)

N. Casanovas, Sonata en La (MEM, IV, Instr. I, Sonata n. 1)

b)

An. (Bernadet ?), Giga, Allegro en Fa

c)

9. Vegeu el meu assaig a *Dansk Årbog for Musikforskning* X, Copenhaguen, 1979, i la meua publicació del ms. Vat. Mus. 569, ed. Egtved, 1981.

10. Vegeu el núm. 15 en la publicació abans esmentada, *Trombetta* de G. B. Ferrini.

La Sonata en Sol major d'Anselm Viola¹¹ conté una particularitat notable. Els compassos 34-35 i 91-92 mostren repercussions de sons que constitueixen una mena de variació dels dos compassos precedents, i accentuen el primer so mitjançant un trinat mordent ♪. En la repercussió hi ha després del so unes ratlletes: ||||. En general, aquest signe indica *staccato*,¹² però aquí les ratlletes podrien significar una accentuació, un allargament dels sons, seguit d'una suau execució en *staccato* de les notes repercutides que veurem a continuació. Aquesta tècnica i la indicació mitjançant ratlletes podrien relacionar-se amb l'orgue. És bastant segur que precisament aquesta Sonata en Sol major de viola fou pensada per a orgue i no per a clavicèmbal; cal tenir-hi presents el llarg pedal en la veu intermèdia i la manca de sentit que un tipus d'escriptura com aquest tindria en una obra per a clavicèmbal.

Ja estudiarem més endavant el problema orgue o clavecí. L'exemple XV mostra els compassos esmentats de la Sonata de Viola:

Ex. XV

A. Viola, Sonata en Sol

Una forma encara més peculiar d'execució fonamentada en repercussions de sons és el Final relativament extens i a dues veus de la *Pieza quarta* d'Elies a MO, Am, ms. 2999, f. 12-15. Les figures hi estan basades en repercussions de dues notes, i, com és natural, la digitació (la mutació de dits) té aquí un paper decisiu; així, per exemple, les repercussions i els frasseigs que s'hi relacionen parteixen de digitacions 3-2, 3-2, o bé 3-4, 3-4. El manuscrit 2999 està integrat per dotze grans peces d'orgue, anomenades *Pieza* i cada una consta de quatre parts.¹³

11. MO, Am, ms. 63, p. 4: *Sonata Seconda* d'Anselm Viola.

12. C. Ph. Em. Bach, *Versuch Über die wahre Art das Klavier zu spielen*, Berlín, 1753. En la tercera part, *Vom Vortrag*, § 17, es llegeix: «Les notes que cal picar estan indicades tant amb ratlletes posades damunt com amb punts, taula VI, fig. I». I en D. G. Türk, *Klavierschule*, 1789, tercera secció, VI, § 36: «El cop o l'accentuació s'indiquen, tal com és sabut, amb *a*) ratlles o *b*) punts damunt (o dessota) de les notes afectades». Els exemples adduïts per Türk són com els de Bach.

13. Gregori Estrada s'ha ocupat d'aquest manuscrit, i cal esperar que una obra tan interessant pugui publicar-se aviat. Les dotze composicions, anomenades *Piezas* són una valuosa aportació al nostre coneixement d'Elies i de la seva obra. La Biblioteca de Catalunya, a Barcelona, ha emprès ja una nova edició de les obres d'aquest compositor, dirigida per Josep M. Llorens, i en col·laboració amb J. Sagasta i M. Torrent (Barcelona, 1971).

Com s'ha dit abans, en algunes sonates Scarlatti indica mutació de dits. No sempre es pot assegurar, però, que la hi volgués. Pot demostrar-nos-ho l'exemple XVII, de Longo, 506. Donem primer l'exemple XVI, del fragment Al·legro d'Elies, i després el XVII, de Scarlatti, *Sonate*, Longo, 506:

Ex. XVI

J. Elies, Allegro en la, Pieza quarta




Ex. XVII

D. Scarlatti, Longo 506



D. Scarlatti, Longo 506



La mateixa sonata mostra en la mà esquerra una figura anàloga a la de l'obra d'Elies (ex. XVI). Longo indica el fraseig així , i és indiscutible que aquesta repercussió de dues notes tendeix precisament a una respiració en l'articulació.¹⁴ L'exemple XVI, el *Finale* de la *Pieza quarta* d'Elies per a orgue, ens duu al problema orgue-clavicèmbal (clavecí). En nombrosos manuscrits hi ha *Toccatas para Orga* o *Sonatas para Orga* o *Clavi Cordio*.¹⁵ Amb els noms *Clavi Cordio* i *Clavicordio de Plumas* els espanyols indicaven el clavicèmbal. Aquí la qüestió orgue o clavicèmbal-piano de martells (*pianoforte*) no té importància. Ja ens ocuparem més endavant del problema clavicèmbal-*pianoforte*. Un aclariment el dóna, com és natural, el fet que obres litúrgiques com *Versos*, *Entonacions* i també *Paseos (Pasos)* fossin escrites només per a orgue. Els termes *Toccatas* i *Sonata*, en canvi, els trobem referits a ambdós instruments, orgue-clavicèmbal (clavecí, *pianoforte*), i aquí fóra interessant de saber si realment es

14. Voldria referir-me aquí també al procediment *Imitatio Violistica* de Samuel Scheidt. Vegeu p. ex., *Echo ad Manuale Duplex Forte et Lene* núm. 2, a *Tabulatura Nova*, part II, *S. Scheidts Werke*, vol. VI/2, ed. Chr. Mahrenholz, Ugrino Verlag, Hamburg, 1964.

15. Com a MO, Am, ms. 484: *Sonatas del Organo y para Clavi Cordio del Padre Fra Antonio Soler*.

tracta d'una diferència estilística. A vegades, les obres són per a orgue o clavicèmbal, però també hi abunden les *indicacions de registració*, com, p. ex., *Sonata para Clarins y Cadireta*, o només *Para Clarins* o *Para Corneta*. Moltes obres són presentades en tres pentagrames, en un dels quals s'indica: *Mà dreta* o *Mano derecha*; es tracta d'una veu solista escrita per al manual partit. L'orgue hispànic dels segles XVII-XVIII (com algun italià antic) tenia registres partits: un tiple i un baix, la qual cosa permetia actuar en un mateix teclat per la mà dreta i l'esquerra amb distintes registracions. Aquesta antiga tradició dels països de l'Europa Meridional en la construcció d'orgues correspon a l'orgue de més d'un manual pròpia dels països nòrdics. Cal dir, encara, que moltes obres amb la indicació *Para Clarins* mostren el mateix estil que les sonates per a clavecí. Entre el gran nombre d'exemples he escollit l'inici de la primera Sonata en Fa major de Ramón Pedro, a MO, Am, ms. 1607, 3.¹⁶ Com sovint s'esdevé en Scarlatti, Soler, Viola, Casanovas, etc., el tema comença a una sola veu, a la mà dreta i l'esquerra l'imita un xic després. Tota la peça continua en homofonia:

Ex. XVIII

R. Pedro, Sonata en Fa



Aquesta tècnica de clavecí es troba també en les figures d'acompanyament: «baixos Alberti» o tríades en treset, com en la Sonata en Fa major de Ramón Pedro abans esmentada. L'ús reduït i primitiu del pedaler mostra també l'estreta relació orgue-clavicèmbal que es dona en aquest estil. El pedaler hispànic del segle XVII era molt reduït i petit, i s'adaptava malament a l'execució d'obligats i fugats pròpia, en canvi, de l'escola organística de l'Alemanya Septentrional.

Considerem ara algunes formes estilístiques pensades exclusivament per a orgue i essencialment alienes a l'estil del clavicèmbal. Es tracta, en primer lloc, de la tècnica anomenada de *Falsas*, el *Tiento de Falsas*, que apareix de manera particular en la música ibèrica d'orgue. D'acord amb la seva essència, el *Tiento de Falsas* està integrat per notes de llarga duració i moviment lent, a fi de concedir a les tensions harmòniques de les dissonàncies i a les resolucions un espai de

16. A MO, Am, ms. 1607 (àlies 1607 *b*) es llegeix: «*Llibreta de Sonatas para Clarins y Cadireta, Padre Ramón Pedro, Organista dest Convent de mon Pare St. Francisco de Barcelona, 1787*». Aquest petit manuscrit, de bella escriptura i apaïsat, conté tres sonates i una sèrie de *Versos* de Ramón Pedro.

temps suficient per a la difusió de llur efecte sonor. Aquí es veu molt clara la continuïtat dels procediments italians, la tècnica de les *Durezza e Ligature*. Quant al ritme, G. B. Fasolo, en el seu *Annual*, Venècia, 1645, diu respecte a l'execució de les *Durezza*: «Si suonerá assai largo, acció si godano meglio le ligature e durezza», etc.¹⁷ El procediment de les *Falsas* fou molt corrent, sobretot amb Cabanilles, el deixeble del qual, Josep Elies, continuà l'esmentada tècnica.¹⁸ En el ms. 709 (BC), *Obras de Órgano entre el antiguo y moderno estilo*, hi ha una nota on D. José de Nebra, referint-se a les obres del seu *amigo* Elies, diu: «Se advierte a los principiantes que en estas cláusulas se hallarán algunas ligaduras o falsas opuestas a las primitivas reglas que pusieron los antiguos», etc.¹⁹ Aquest estil d'orgue tan característic el trobem en les obres d'Elies. I si recorrem a l'arxiu musical de Montserrat veurem la posició predominant que en el ms. 2999, les dotze *Piezas* d'Elies, hi tenen l'estil esmentat i els seus procediments. Es tracta sobretot de fragments aïllats, breus on les *Falsas* destaquen com en l'exemple XIX, el *Vivo* de la quarta Pieza:

Ex. XIX

J. Elies, Pieza quarta



No voldria passar per alt la bella edició nova de Francesc Civil, *Seis Piezas*, on hi ha un *Tiento de Falsas* d'un mestre desconegut (Josep Lamarca). Tal obra i també les altres amb *Falsas* foren pensades, naturalment, per a ser interpretades a l'Elevació o la Comunió de la missa.²⁰

17. L'*Annual* de G. B. Fasolo ha estat publicat per R. Walter; W. Müller, Süddeutscher Verlag, Heidelberg, 1974.

18. No es tracta d'un estil organístic italo-hispànic. Al contrari, no sols encaixa molt bé en el corrent italià característic de l'obra de Galilei, Marenzio i Luzzaschi quant al madrigal i orientada pel que es refereix a l'orgue vers les *Durezza e Ligature* del napolità Trabaci, sinó que, fins i tot, n'és inspirada i influïda.

19. Aquesta interessant introducció del ms. 709 està reproduïda en facsímil a la nova edició de les obres d'Elies (v. abans), Barcelona, 1971.

20. Francesc Civil ha publicat les sis peces *Para Clave u Órgano* a Unió Musical Española, 1974. Sobre el *Tiento de Falsas* diu: «"Tiento de Falsas" procede, al igual que las restantes piezas contenidas en este cuaderno, de una "Libreta de Tientos" de Joseph Marca Lid^o, organista que fue del Santuario de la Virgen de los Arcis, lugar de Santa Pau, obispado de Gerona.» I més enllà: «Joseph Lamarca nació en Olot el año 1723». Per tant, es tracta d'un compositor català.

Deixem ara aquest interessant procediment de les *Falsas* i mirem de precisar altres figures d'orgue particulars. En moltes obres on apareix la indicació *Para Clarins* els primers compassos presenten la forma de fanfara amb l'uníson d'ambdues mans. Es tracta sobretot d'obres de Viola i Baguer, sovint en Re major, Sol major o La major, tonalitats normals de la trompeta. De compassos a l'uníson com a «introducció» d'una peça se'n troben també en els principals compositors de clavecí. Indubtablement, però, aquests començaments *Para Clarins* foren escrits de manera expressa per a orgue amb trompetes horitzontals.

En parlar de la Sonata en Sol major de Viola (vegeu abans, ex. XV) he destacat els sons prolongats de la veu central. Es tracta d'una forma d'escriptura pensada concretament per a l'orgue. N'hi ha més exemples a MO, Am, ms. 477, col·lecció bastant considerable on, entre altres coses, figuren petites obres d'orgue. Les pàgines 44-45 mostren una Sonata en Fa major del pare Galí amb sons prolongats en la veu superior:

Ex. XX

P. Galí, Sonata en Fa



Al mateix ms. hi ha, de la pàgina 49 a la 78, tretze sonates de Carles Baguer. L'estil hi és francament clavecinístic; en el seu llarg decurs es troben notes per a la mà esquerra, que no hi ha manera de mantenir-les quan intervé la dreta, i això fa pensar en notes per al pedaler:

Ex. XXI

C. Baguer, Sonata en Sol

No és fàcil de saber amb certesa per a quin instrument s'han escrit aquestes obres, i encara més complicats i discutibles hi resulten els intents d'aclarir-hi el problema clavicèmbal-piano de martells (*pianoforte*). El musicòleg i clavicembalista nord-americà R. Kirkpatrick presenta, en el seu llibre sobre Domenico Scarlatti, un inventari d'instruments de teclat a partir d'una còpia del testament de la reina Maria Bàrbara; se'n dedueix que posseïa –repartits en diversos palaus d'Espanya– set clavicèmbals i cinc *pianoforte*.²¹ Farinelli s'endugué alguns d'aquests instruments cap a Itàlia i es complagué a mostrar-los als que el visitaven, com el famós musicòleg anglès Dr. Charles Burney, que en parla de la manera següent (cito només els passatges relacionats amb l'instrument hispànic): «El Sr. Farinelli ha deixat de cantar, ja fa temps, però disfruta encara amb el clavicèmbal i la viola d'amor. Posseeix nombrosos clavicèmbals construïts en diversos països [...]». I segueix, més enllà: «El que més s'estima de tot és un *pianoforte* construït a Florència l'any 1730 [...]». I després: «El segon dels preferits és un clavicèmbal que li va donar la darrera sobirana d'Espanya, deixebla de Scarlatti a Portugal i a Espanya. Aquest clavicèmbal, de fabricació espanyola, té més so que qualsevulla dels altres».²²

En l'esmentada llista dels instruments de la reina d'Espanya hi ha tres *pianoforte* italians (*Clavicordio de Piano hecho en Florencia*) i un d'espanyol (*Clavicordio de Piano, de Ziprés*). Aquest darrer té un so més ple, i d'entre tots els seus instruments Farinelli preferia tocar en aquest *pianoforte* i en un d'italià construït segurament per Christofori. Quant a Scarlatti, hi ha en les seves sonates peculiaritats que semblen diametralment oposades a l'estil del clavicèmbal. Es tracta, sobretot, de les octaves, que usa d'acord amb un criteri pianístic, model no seguit per cap dels seus coetanis, mai pels clavecinistes francesos i ben poques vegades per Bach.²³ Aquest procediment de les octaves és un típic efecte de *pianoforte* que apareix amb el nou piano de martells, en part com a reforçament del so. Sigui com vulgui, però, la qüestió clavicèmbal-piano de martells (*pianoforte*) roman insoluble; cal tenir present que durant els darrers anys del segle XVIII ambdós instruments coexistien, sense que ningú es preocupés d'establir-hi una clara delimitació. Les citacions de Burney i Kirkpatrick demostren que ja Scarlatti treballava a Espanya amb el *pianoforte*. En alguns manuscrits de l'arxiu musical de Montserrat es llegeix *Por Piano forte* o *Fuerte piano*, com en el ms. 477, 78, *Seis Sonatas para Piano forte* (d'autor anònim?), manuscrit del voltant

21. KIRKPATRICK, R. D. *Scarlatti*, Princeton University Press, 1953, p. 361.

22. BURNEY, C. *Tagebuch seiner musikalischen Reisen*, versió alemanya d'Ebeling, Hamburg, 1773, vol. II, p. 259. El text original anglès diu: «Signor Farinelli has long left off singing, but amuses himself still on the harpsichord and viol d'amour. He has a great number of harpsichords made in different countries [...] His first favourite is a piano forte made at Florence in the year 1730 [...] The next in favour is a harpsichord given him by the late queen of Spain, who was Scarlattis scholar in Portugal as well in Spain. This harpsichord, which was made in Spain, has more tone than any of the others». El títol del text original anglès és: *The present state of Music in France and Italy or The journal of a tour*, etc., Londres, 1773.

23. Vegeu p. ex., edició Longo, núm. 241, vol. V, p. 160.

del 1780. El ms. 484, MO, Am, diu *Sonatas del Organo y para Clavi Cordio del Padre Antonio Soler*. L'expressió *Clavi Cordio* significa en espanyol clavicèmbal (*Clavicordio de plumas*). Al ms. 1290-1292, MO, Am, surt, en canvi, *Pianoforte* i cal tenir en compte que el ms. 1289, MO, Am, duu la data 1828. Som, per tant, al segle XIX, i ara preval el *pianoforte*. A tot això podríem afegir encara 23 *Sonatas para Piano forte, de Joseph Gallès*, que figuren al ms. 388/I de la Biblioteca de Catalunya, Barcelona. Fins aquí, les indicacions.

Si estudiem l'estil quedarà clar, com ja s'ha dit, que els fragments amb octaves corresponen pròpiament a obres escrites per a *pianoforte* i no clavicèmbal. Altrament s'esdevé amb els nombrosos acords «placats» de la mà esquerra, grups de notes del registre central que sonen perfectament al clavicèmbal. Si recorrem de nou a la comparació amb Scarlatti, veurem que aquest «engrapament» d'acords figura sovint barrejat amb les dissonàncies de l'*acciaccatura*, que és un efecte propi del clavicèmbal. Entre els successors de Scarlatti, sobretot els catalans, aquests sons de l'*acciaccatura* resulten ben poc freqüents, i quasi ni arriben a donar-se. Sens dubte, sovintegen els grups d'acords «placats» per a la mà esquerra, però això no permet d'afirmar-hi la relació amb el clavicèmbal o el *pianoforte*. En ambdós instruments els grups d'acords sonen sempre més «durs» que en un dels nostres pianos de cua Steinway, instrument que en aquest cas dels acords «placats» resultaria totalment impropï de l'estil transparent del primer Classicisme. Com ja s'ha advertit abans, les freqüents figures de repercussió, en canvi, són originàriament efectes més de clavicèmbal que d'inspiració en les cordes rascades de la guitarra. Tals figures són escasses entre els clàssics vienesos, malgrat l'evident influència italiana en Haydn i Mozart. A tot això caldria afegir que fins i tot els mateixos clavecinistes francesos no usen mai la repercussió de sons, tècnica de clavicèmbal, per tant, francament meridional i, sobretot, hispànica.

Nova evidència a favor del *pianoforte* de martells poden considerar-se les peces amb afegits dinàmics que figuren en determinades obres. Es tracta, en realitat, únicament d'addicions singulars com *forte* i *piano* (*f* i *p*), mai, però, amb indicacions de *crescendo* o *diminuendo*. Són, en general, contraposicions de *f* i *p* amb efectes d'eco, circumstància que suposa canvi de manual en el clavicèmbal. El ms. 1292, MO, Am, conté un minuet *con esprecciones* (d'autor anònim); hi ha tant *f* i *p* com *pp* *con esprecciones*, i cal afegir-hi fraseigs perfectament indicats i signes de *staccato*. Cal tenir en compte, però, que els manuscrits 1289-1292, són de l'any 1820, època en la qual feia ja temps que l'ús del *pianoforte* de martells s'havia generalitzat.

En una anàlisi dels nombrosos manuscrits amb música per a instruments de teclat resulta sorprenent l'elevat grau d'exigència que s'hi dona quant a la tècnica d'execució. Les còpies de les sonates de Haydn i Mozart (període mitjà) i les abundants obres de Pleyel, elegants i plenes de virtuosisme, ens fan veure que tant els monjos com els nois de l'Escolania s'aplicaven activament a exercitar l'agilitat dels dits. Cal preguntar-se com i amb quins mètodes o exercicis s'aconseguia aquesta maduresa, perquè en aquest aspecte el fons ens deixa a les

fosques. Fins ara, almenys no s'han trobat a l'arxiu musical de Montserrat exercicis pràctics d'agilitat de dits, de pulsació, etc. Amb tot, cal tenir present la total destrucció de Montserrat pels francesos el 1811 i la pèrdua consegüent de nombrosos manuscrits i també de textos musicals impresos. Sigui com vulgui, però, el fons de música dels segles XVII i XVIII per a clavecí i orgue és sobreabundant, i demostra les grans possibilitats de monjos i escolans.

En resum pot afirmar-se que la música per a instruments de teclat de l'arxiu musical de Montserrat manifesta unes característiques peculiars de tècnica instrumental, introduïdes anteriorment a les terres hispàniques des d'Itàlia per Scarlatti, que, però, es veié influït per la música hispànica ensem. Així, p. ex., l'efecte de repetició i els procediments guitarrístics apareixen tant en la música d'orgue (Elies) com, sobretot, en la de clavicèmbal. Scarlatti i després Soler són més complicats que la majoria de compositors de l'escola de Montserrat, i això mateix cal dir també d'altres compositors catalans, com Josep Gallès. Aquests, en general, resulten més simples des del punt de vista tècnic, però en l'àmbit estilístic la música catalana per a clavecí es revela brillant, i moltes obres encara no publicades tenen àdhuc actualment un gran interès, tan per als programes de concerts de piano i orgue com per a la pedagogia d'ambdós instruments.