MÚSICA HISPANA

SERIE C: Música de Cámara, 14

CARLES BAGUER
(1768-1808)

TRES SINFONÍAS PARA TECLA

REVISIÓN Y PRÓLOGO
MARIA A. ESTER-SALA

INSTITUTO ESPAÑOL DE MUSICOLOGÍA
CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS
BARCELONA, 1984

MÚSICA HISPANA

SERIE C: Música de Cámara, 14

CARLES BAGUER
(1768-1808)

TRES SINFONÍAS PARA TECLA

REVISIÓN Y PRÓLOGO
MARIA A. ESTER-SALA

INSTITUTO ESPAÑOL DE MUSICOLOGÍA
CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS
BARCELONA, 1984

ES PROPIEDAD

Reproducción digital, no venal, de la edición de 1984
© CSIC
© de esta edición: herederos de María A. Ester-Sala, 2019
e-NIPO: 694-19-237-4
Catálogo general de publicaciones oficiales: http://publicacionesoficiales.boe.es
Editorial CSIC: http://editorial.csic.es (correo: publ@csic.es)

© Consejo Superior de Investigaciones Científicas
ISBN: 84-00-05720-1
Depósito legal: B-31.623-84
Impreso en España
Printed in Spain
E. CLIMENT. Còrsega 619. 08025 Barcelona

ÍNDICE

Prólogo V
Sinfonía I 1
Sinfonía II 14
Sinfonía III 29

PRÓLOGO

1. EL AUTOR

Carles Baguer (1768-1808), organista de la catedral de Barcelona en los años 1790 a 1808,[1] es uno de los compositores que más asiduamente aparece en las fuentes manuscritas de música instrumental en Cataluña, y, en menor grado, en las conservadas para la voz.

En Cataluña Baguer fue contemporáneo de F. Sors, J. Gallés, J. Vinyals, J. Boada, F. Rodríguez, J. Bros, J. Ducassi y A. Mestre; y en España lo fue de J. Prieto, R. Ferreñac, M. Blasco de Nebra, J. Laseca, M. Albéniz, J. Montero, B. Serrano, T. de Murguía, M. López y J. Pons, entre otros autores de música instrumental, cuya producción se enmarca entre las últimas décadas del siglo XVIII y principios del XIX, una de las épocas menos conocidas y más poco apreciadas por la investigación musicológica española.

Desde distintos puntos de la geografía ibérica los compositores que acabamos de citar configuran un conjunto de músicos que, nacidos al entorno de los años 1750 a 1775, pretenden alejarse de los esquemas compositivos de la primera mitad del siglo para, al mismo tiempo, dirigir sus miradas a nuevos modelos instrumentales arraigados entre los músicos del Norte de Europa. Serán algunos de estos músicos españoles los que nos introducirán de lleno a la llegada de otros géneros y formas más afines con el piano. Dos importantes discípulos de Baguer, M. Ferrer y R. Carnicer, son ya músicos cuyo lenguaje sonoro es más propio del primer romanticismo (división aceptada por diversos historiadores de la Península) español. Lo mismo sucede con R. Ferreñac, maestro de N. Ledesma, autor plenamente identificado con la literatura pianística.

C. Baguer fue un compositor prolijo, no sólo en cuanto a la música para tecla y para orquesta se refiere, sino que lo fue también de *dramas sacros, villancicos, cavatinas, salmos, misas,* etc.[2] Además, compuso y estrenó en la Ciudad Condal y en la misma temporada que lo hizo su colega F. Sors, la ópera *La principessa filosofa.*[3] El motivo de nuestra elección, en esta ocasión, no se centra en su producción vocal sacra y profana; nuestro interés se limita, en este cuaderno, a la música para instrumentos de teclado. Como es habitual en nuestras latitudes (con contadas excepciones) la ausencia de inventarios y catálogos hace difícil la concreción del *corpus* musical de un autor; siempre es posible hallarse con el hecho descorazonador de noticias y obras encerradas en el desván del silencio individual, impidiendo el avance de nuestra historia musical.

2. LA OBRA

La *sonata* en varios movimientos forma un bloque mucho menor que la *sonata* o *tocata* en un solo tiempo entre los autores dedicados a la música para tecla del XVIII en la Península. Desde los primeros ejemplos de C. Seixas y V. Rodríguez, hasta la etapa más desarrollada de A. Soler, D. Scarlatti, M. Blasco de Nebra, y la última que fue la de J. Montero, F. Rodríguez, R. Ferreñac, J. Vinyals y J. Prieto (me limito a citar algunos autores cuya obra está publicada en la actualidad) un modelo de composición organizada en varias partes y moldeada según cada autor se abre camino en el siglo XVIII, a partir de las corrientes imperantes en Europa y de la tradición española.[4] Este género, si bien adoptado por la gran mayoría de compositores que compusieron música para tecla de este siglo, está marcado por diversas fases claramente diferenciadas en su recorrido; la primera, muestra un alejamiento de la música contrapuntística del siglo anterior e inicia la formulación de nuevos modelos; sigue otra de afianzamiento y desarrollo de las anteriores propuestas, y, finalmente, otros puntos de referencia, dirigidos a los esquemas instrumentales definidos en especial por la obra de F. J. Haydn, darán paso a una última etapa de la *sonata* ibérica de tecla.

Del extenso *corpus* de *sonatas* de C. Baguer (también escribió un buen número de *intentos, rondos, minués,* etc.) conocido hasta el momento, sorprende el conjunto de obras para tecla dadas a conocer en esta publicación por primera vez, debido a ser las únicas composiciones ordenadas explícitamente en tres o cuatro tiempos, con un estilo común y con el título de *sinfonía* en lugar de *sonata.*

Hace años dimos a conocer siete *sonatas* en un solo movimiento, una muestra, aunque parcial, del modo de componer el autor en este género de tanta incidencia en la literatura de tecla de tan larga tradición en todo el siglo XVIII español.

Ahora bien, las *sinfonías* forman parte de una serie de trabajos que no enlazan directamente con la línea apuntada de la *sonata* de tecla, sino que son consecuencia de otras circunstancias muy diversas a las anteriores. Se trata de transcripciones de obras para orquesta y no de composiciones escritas y pensadas originalmente para el teclado. La literatura que transcribe al teclado piezas compuestas para otro medio instrumental en la producción de C. Baguer y de otros contemporáneos suyos es amplia. Opción coincidente con la de otros muchos compositores de su época en el resto de Europa.[5]

Este considerable *corpus* musical tiene su punto de partida bien en la *obertura* de la *ópera,* bien en la *sinfonía* orquestal, y a partir de algo preexistente se reelabora otra composición para instrumentos de tecla. A mi entender, y centrándome en las *sinfonías* conocidas del autor catalán, éstas son transcripciones o arreglos para el teclado, más que reducciones de la partitura sinfónica. Si para nosotros la palabra *sinfonía* se asocia a un esquema de obra para orquesta con una partitura específica y un estilo propio, en la época que nos ocupa la imprecisión

Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es

o, mejor dicho, la variedad de significados fue una realidad no soslayable y que precisa una puntualización.[6]

Al cotejar diversos manuscritos de música de tecla de las últimas décadas del XVIII y principios del XIX que contienen piezas de C. Baguer y de otros coetáneos suyos, pudimos constatar que en dichas fuentes el término *sinfonía* servía de título a piezas con características formales diferentes entre sí. Ante el hecho de que una misma palabra pudiera encabezar a composiciones distintas se planteaba la necesidad de precisar los diversos significados del vocablo *sinfonía* en función de la organización de cada obra con esta denominación y las razones del cambio operado entre uno y otro medio instrumental. No vamos a entrar en detalles, por no ser tema de este trabajo, sobre el modelo orquestal con el nombre de *sinfonía* empleado por C. Baguer, simplemente los vamos a enunciar.

A) *Sinfonía* se utiliza para dar título a una composición para una formación instrumental que nos introduce a una *ópera, villancico, drama sacro,* etc. En este caso sería sinónimo de *obertura* y B) *sinfonía* también significa composición para orquesta en varios movimientos. Si bien ambos modelos orquestales están profundamente estudiados y de ellos existe una amplia bibliografía, no sucede lo mismo respecto al tema en la Península, y aún menos por lo que se refiere a las transcripciones para instrumentos de teclado de estas creaciones sinfónicas. Justo en estos arreglos reelaborados para el teclado es donde se centra y radica la necesidad de clarificar la cuestión. A través de los siguientes apartados se pretende una introducción al problema planteado.

A_1) *Sinfonía* puede tener un claro significado de arreglo para el teclado de algún pasaje de una *ópera,* y en especial de la *obertura* de ésta. La procedencia de la *ópera* original viene claramente explicitada en los mismos títulos no quedando dudas sobre el proceso seguido en estos fragmentos. He aquí algunos ejemplos: *La Principessa filosofa del mismo* (C. Baguer); *Sinfonía del opera* (La Principessa filosofa) *del mismo* (C. Baguer)[7] *Simfonia nella opera Il segretto del Sre. Simon Mayer; Simfonia nella opera Linemici Generosi del Sre. Domenico Cimarosa,*[8] y *Sinfonia para forte-piano del Sr. Fernando sors dell'opera Telemaco nell'Isla de Calipso.*[9] Larga es la lista de piezas inventariadas en este sentido. Enlazando con el tema y apoyándonos en la copia del AMM en que podemos leer *Sinfonia* u *Obertura,* como palabras sinónimas que se conciben para indicar un mismo tipo de pieza que cumple la misma función de introducirnos a la representación operística, así pues, entendemos que una y otra se escriben con igual sentido. Este bloque de composiciones tiene una única estructura común: un solo movimiento, que empieza con un *Largo* de unos breves compases (como máximo de 20 a 25) para proseguir con un *Allegro.*

Es interesante destacar que aunque las *sinfonías* de este apartado estén copiadas en dos pentagramas, sistema propio de la notación para instrumentos de tecla en esta época, ello no impide que muy esporádicamente y por entre la partitura, se anote el nombre de algunos instrumentos *(violeta, obues, flautas, trompas, fagotto),* y que también podamos leer la voz *pizzicato,* indicaciones que nos ponen de manifiesto el cambio de medio instrumental ejecutado. Incluso la copia conservada en el Archivo de Compositores Vascos (Eresbil) (que más adelante trataré) y dentro de la línea de confluencia, en algunas obras, de una escritura de tecla y de referencias a intrumentos de la original partitura orquestal se escribe: *Sinfonía de Dn Juan Angel Sánchez pa. toda la Orqta. pa. la Asuncn. como Patna. de Sta. Maria de Calatayud en 1828.*

A_2) Pero también nos hallamos con piezas con el solo nombre de *sinfonía,*[10] sin ninguna referencia a *ópera* alguna y quedando en el aire su procedencia. Son obras emparentadas con las anteriores por estar compuestas siguiendo el esquema de *Largo-Allegro.* En ambos casos la misma idea ordenadora en un solo movimiento que la *obertura* de obras dramáticas y el primer tiempo de las *Sinfonías* de Londres (denominadas por algunos estudiosos *oberturas*) de F. J. Haydn, sirve de punto de partida al compositor catalán en la reelaboración de estas composiciones.

El esquema compositivo descrito en líneas anteriores puede seguirse también en obras que llevan como título *sonata.*[11]

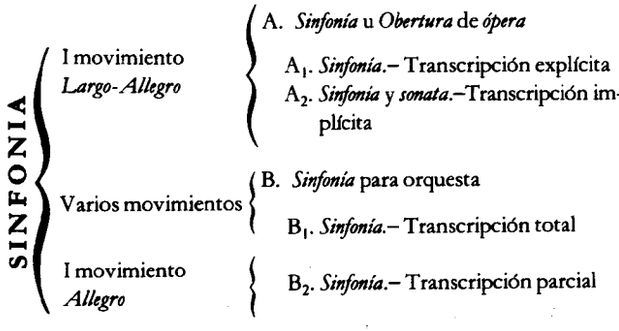
B_1) Ahora bien, otra posibilidad es que el término *sinfonía* nos diga de una transcripción a la tecla de una obra orquestal en varios movimientos y conserva de ella el título, estructura, temas y estilo original sinfónico.[12] Si este planteamiento, en un principio, nos parecía una posible hipótesis o interpretación a desarrollar en las tres *sinfonías* que hoy editamos de C. Baguer, debido a la diferencia en la ordenación en varios tiempos, organización interna de los movimientos, textura entre las voces, tratamiento temático del resto de sus *sonatas* de tecla y al encabezamiento propio de una pieza para orquesta, se hacía complejo comprobarlo por falta de datos, pero al hallarse sus versiones orquestales la hipótesis quedó plenamente confirmada al cotejar ambos manuscritos.[13]

Al igual que apuntamos en el apartado A_1), sólo en las copias del AMM encontramos referencias a los instrumentos.

B_2) Y, finalmente, otra alternativa formal que el vocablo *sinfonía* puede dar título es cuando una pieza está escrita en un solo movimiento y organizada dentro de los moldes de la *sonata* escrita en la Península a finales del XVIII.[14]

Por el momento, y en vista de las fuentes consultadas de Baguer, en mi opinión, esta última preferencia para tecla es el resultado de entresacar un movimiento de su inicial organización de una obra en varias partes y copiarlo fuera del contexto original de una sinfonía de largas dimensiones; propuesta apoyada por la confrontación llevada a cabo entre varias copias en donde se contempla la anterior interpretación.[15] Selección, tal vez, no sólo puesta en práctica por el que escribía los cuadernillos de música de tecla de estos años, sino hecho admitido y extendido entre el compositor, intérprete y sociedad musical de aquel entonces.[16] En otro orden de cosas, cuando reproducen los términos *sinfonía* y *sonata* juntos[17] lo hacen uniéndolos por medio de la conjunción copulativa, entendiéndolos, pues, como dos tipos de composiciones diferentes. Es decir, *sonata* obra original para el teclado y *sinfonía* transcripción de una composición sinfónica preexistente.

El esquema que a continuación componemos servirá para sintetizar los posibles usos del término *sinfonía* en la obra analizada de C. Baguer y en que prototipos formales se inserta dentro del marco general de la literatura para instrumentos de tecla.



© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados

Para finalizar, y a la vista de lo expuesto anteriormente, cabría interrogarse sobre si todas las composiciones para tecla, y con la denominación de *sinfonía* de finales del siglo XVIII e inicios del XIX español, fueron piezas reelaboradas a partir de obras de música sinfónica preexistentes. Entonces podría suceder que este *corpus* musical recogiera, aunque transcrito para tecla, un repertorio de música sinfónica practicado en su momento pero desaparecido actualmente en gran parte, y del que tendríamos constancia de su existencia a través de estas transcripciones para piano, clavecín, clavicordio u órgano.

Nos preguntamos cuál podría ser la intención del compositor de la época, en que se centra la obra de C. Baguer, al proponerse cambiar el medio instrumental de unas obras concretas, justamente en un siglo en el que predominaba la formulación de unos esquemas instrumentales a través del género *sonata*. Ya sabemos que el procedimiento musical de transcribir una obra a un medio diferente del original, recorre toda la historia del lenguaje sonoro, por supuesto con características, causas y consecuencias muy opuestas según cada estilo musical. Arreglos de obras instrumentales a otro tipo de formación de cámara, sinfónica y de música solística fue una práctica particularmente cultivada tanto en el Barroco como en el Clasicismo.

La funcionalidad social[18] de unas obras sinfónicas pensadas para un público numeroso y espacios amplios, y unas transcripciones para tecla dirigidas a grupos de aficionados y que las ejecutaban en salones pequeños[19] podrían ser una de las razones que moviera al compositor al cambio instrumental. A través del teclado es más sencillo y económico popularizar, dar a conocer a un público *amateur* un repertorio de música de cámara y de orquesta de difícil ejecución. Estos aficionados que se reunían en salones particulares para interpretar música pudieron ser los destinatarios y ejecutantes de buen número de las transcripciones hoy estudiadas, y es en este contexto socio-musical que se deben comprender y situar.

También podrían cumplir dichas obras una función pedagógica y de estudio de la obra orquestal. Sería un medio más asequible de trabajo frente a las *particelle* de la orquesta.

Y, finalmente, y parafraseando a D. G. Türk,[20] estas *sinfonías* para tecla podían servir de aprendizaje a los principiantes para irse iniciando en el «verdadero estilo de la sonata». No debemos olvidar que Baguer además de compositor y organista cultivó extensamente la enseñanza desde su puesto de trabajo de la catedral de Barcelona. Tal vez para el estudiante estas obras pudieron ser un medio de estudio y acercamiento a la extensa producción sinfónica y solística del maestro catalán.[21]

De estas *sinfonías,* como transcripciones de obras para una formación instrumental, y en especial las *Sinfonías* I y II de las que conocemos sus originales versiones sinfónicas, podemos afirmar, después de su comparación entre ambas partituras, que siguen la misma ordenación en varios movimientos, organización interna de cada tiempo, igual número de compases (excepcionalmente se constata la omisión o adición de algún compás en el final de la *Sinfonía* II) y la utilización de los mismos temas en sendas versiones.

Por el contrario, en la vertiente tonal deben de destacarse algunas diferencias y coincidencias. Por un lado observamos que mientras la *Sinfonía* I para tecla en sus tres primeros movimientos está transportada un tono inferior a la de orquesta, en el último movimiento adopta la misma tonalidad de *Sol mayor* que es la que rige en toda la versión sinfónica; aun partiendo de los cambios dichos, las modulaciones en cada tiempo son iguales. Por otro lado, la *Sinfonía* II está en *Mi bemol mayor,* tonalidad coincidente en ambas partituras. Y por último, la *Sinfonía* III compuesta en *Re mayor,* sigue, como en el caso anterior, una única tonalidad en todos los movimientos. No vamos a entrar en comparar compás por compás por sobrepasar el marco propio de este «Prólogo».

A pesar de que la temática sea la misma y de su clara influencia de Haydn, se opera de manera evidente un cambio en la textura sinfónica, en el tratamiento y predominio de unos temas sobre otros, en la ornamentación y en las cadencias y acompañamiento a las principales ideas musicales en la adaptación al teclado. Es interesante confrontar el procedimiento de uno y otro medio instrumental para observar que la versión de tecla no es un simple trabajo de estudio, sino que es una recomposición al teclado de la partitura sinfónica. Aun así late la escritura orquestal en estas obras para tecla. Cuando Linton E. Powell[22] menciona a C. Baguer (sólo habla de su colección de *sonatas* conservadas en la Biblioteca del Orfeó Català) apunta la idea de un cierto sinfonismo en dichas obras analizadas: «The texturs of the sonatas is often more symphonic than keyboard oriented...».

Por el momento, de la confrontación llevada a cabo entre los diversos manuscritos para tecla y la comparación realizada entre las partituras orquestales y las transcripciones hechas para el teclado, todo nos induce a pensar que fue el mismo C. Baguer que reelaboró los arreglos de estas obras. La razón de nuestra afirmación se fundamentaría en que las varias copias de una misma *sinfonía* denotan una inicial y única adaptación estructural, temática y tonal, aunque podamos constatar variantes a lo largo de cada *sinfonía.*

Aun cuando esta época se repita, por unos y otros sin estudiarla a fondo, que adolece de grandes figuras en la música instrumental (concepto muy discutible), al acercarse a ella nos ofrece una serie de datos muy válidos para entender estos olvidados años.

Dichos autores, relegados al olvido y que ahora no cuentan pero que sí brillaron en su momento y que forman parte de nuestro pasado, se quiera o no, nos hablan de la verdadera infraestructura musical del país, del real contexto histórico-musical en que vivieron, del amplio intercambio de ideas en que desarrollaron su profesión, de las corrientes que a España llegaron, del estado de la enseñanza y de la difusión musical.

La síntesis entre las influencias europeas y la tradición instrumental peninsular debió de originar en estos años una etapa de indecisión y un trabajoso proceso de asimilación de los nuevos presupuestos estéticos y musicales desarrollados en el lenguaje instrumental europeo. La irrupción, aceptación, difusión y conservación de la obra de F. J. Haydn en la Península a partir, aproximadamente, del año 1776, convirtiéndose en el compositor de moda de los ambientes musicales civiles y religiosos (empiezan a conocerse suficientes datos para afirmar nuestra hipótesis), sin lugar a dudas debió de repercutir en los músicos españoles. Desde mi punto de vista, un cambio de modelo técnico, formal y estético debió de empezar a gestarse, produciendo dentro del contexto socio-musical español, dificultades de orden pedagógico y de indefinición musical por parte del compositor. Unido todo ello al progresivo proceso de secularización de la vida musical, que conllevó una serie de cambios y nuevas orientaciones en la formación, organización y difusión, debieron de ser elementos que pesaron en gran manera, durante muchos años, hasta lograr encauzar el quehacer musical a través de nuevos canales de expresión. La situación de tensión entre lo establecido y las corrientes que llegaban de fuera no facilitaría el camino para una producción equilibrada en sus rasgos formales, estilísticos y expresivos.

Es en esta encrucijada donde debe situarse la figura de Car-

Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es

les Baguer. Y es a partir de ella y de los conocimientos que hoy tenemos de su producción que observamos en su obra la confluencia de dos corrientes claramente diferenciables; una, la italiana, puesta de relieve y relacionada con la música vocal, y otra, muy poco investigada y que remite a la música instrumental, que tendería a seguir las propuestas de los autores del área alemana. Así pues, las obras vocales (*dramas sacros, óperas, villancicos,* etc.) de C. Baguer enlazarían con los modelos operísticos de la ópera italiana tan afianzada en la Barcelona del compositor catalán, opinión aceptada entre los poquísimos estudiosos que se hacen mínimamente eco de la faceta vocal del autor. Por lo que respecta a la música instrumental (*sonatas, rondós, sinfonías, minués,* etc.) sus puntos de referencia se dirigieron al estilo instrumental de la Europa del Norte, como se puede apreciar en las obras actualmente dadas a conocer. La obra de F. J. Haydn está muy presente en las composiciones de música para tecla de C. Baguer, si bien la riqueza en los desarrollos (aspecto básico y decisivo de la obra del alemán), no adquieren la misma precisión y musicalidad en el autor catalán.

A mi entender, C. Baguer fue un hombre que debió estar al día de lo que sucedía fuera de la Península, bien sea por la llegada de partituras que llegaban de Europa, bien por la difusión en Barcelona de la ópera italiana y de la música sinfónica y solística de F. J. Haydn, M. Clementi y J. Pleyel, autores programados respectivamente en los teatros, círculos particulares, iglesias, monasterios de la Ciudad Condal y de Cataluña. Pero lo más significativo no es tanto el hecho de que conociera la música que se hacía allende nuestras fronteras, sino el tratamiento específico que supo dar en sus obras a los nuevos modelos europeos junto a los establecidos por la tradición instrumental peninsular.

Si bien el autor catalán, al igual que sus contemporáneos hasta hoy conocidos en ediciones modernas de música para tecla, adolecen en líneas generales de rigor organizativo y musical en relación con lo que se venía escribiendo en otros países, aun así es urgente conocerlo y estudiarlo para tener un conocimiento veraz de lo que fue el lenguaje musical en España, aproximadamente después de la muerte de A. Soler, acaecida en 1783. Estos datos nos dirán el nivel medio de la música en España, pues no sólo la historia de la música la forman los compositores más estudiados y más programados, sino aquellos músicos que desde su modesta aportación nos ponen en contacto con la formación del músico de la época, con las modas imperantes en los ambientes musicales de la Península y con los diferentes puntos de mira hacia Europa, según cada momento histórico y musical.

Esperemos que con la edición de estas *sinfonías* de C. Baguer hayamos logrado una aproximación a una parcela muy concreta de la obra de este compositor y organista y al mismo tiempo esperamos haber dado un poco de luz sobre un repertorio bastante ignorado actualmente. Además, quisiéramos que estas obras pudieran servir para replantear el estudio de las fuentes instrumentales de fin del siglo XVIII e inicios del XIX, cuyos manuscritos nos reflejan, con toda seguridad, la existencia explícita de un repertorio para música de tecla, e implícitamente, aunque en algunos casos ya ha sido probado, el de un *corpus* de música sinfónica del que tan escasos ejemplos nos han llegado hasta la actualidad.

3. FUENTES

Para la presente edición nos hemos regido por el manuscrito, no autógrafo, de la Biblioteca Universitaria de la Universidad de Barcelona, con la signatura M. 1378, fuente básica para la revisión de las tres *sinfonías* para instrumentos de tecla que hoy ofrecemos.

El título completo dice: *Libro de sonatas de diferen[tes] autores/. Recogido por Fr. Joaquín/ de J. M. J. Carmelita Descalzo de esta/ Provincia de nuestro P. S. Jph. de Cataluña/. Queda aplicado des[pués] de su muerte a la librería de nuestro Convento/ de S. Josef de Barcelona. Ora pro eo.*[23]

Junto al encabezamiento de varias composiciones podemos leer las fechas de 1804 a 1807, ambas inclusives. Evidentemente, esta copia contiene un repertorio de diversos géneros musicales propios de la literatura para tecla de los últimos decenios del siglo XVIII y principios del XIX.

Las *sinfonías* de C. Baguer ocupan las páginas 176 a 198 del mencionado *Libro de Sonatas...*, o los folios 86v a 98r de la foliación propuesta en la descripción del contenido de dicho manuscrito. Están copiadas una a continuación de la otra formando un grupo homogéneo en la mencionada colección.[24]

Si la *Sinfonía* I tiene su versión para orquesta, que se encuentra en un manuscrito titulado *Sinfonía con violines, obboes y trompas y Basso del Sr. Hayden,* también la *Sinfonía* II tiene su opción para una formación instrumental del mismo C. Baguer, con el nombre de *Sinfonía con viols. obues tromps. violeta y acompto. del Sr. Carlos Baguer.* Ambas obras sinfónicas se conservan en el archivo musical de la Seo de Manresa con las signaturas Ms. 556 y Ms. 141.[25] Por supuesto, ambas *sinfonías,* aunque una de ellas sea atribuida a F. J. Haydn, son obra del compositor catalán. El reciente encuentro de otra copia para orquesta de la *Sinfonía* I en el Archivo de música de Villafranca del Penedés, confirma por segunda vez la autoría de esta obra como de Carlos Baguer; el título original es el siguiente: *Sinfonía con viols. oboés, corni è basso del Se. Carolo Bagué.* Esta confusión del copista al escribir Haydn en lugar de Baguer abre la duda sobre si tantas composiciones en nuestros archivos con los nombres de Pleyel y Haydn sean de esos autores, o bien lo puedan ser de españoles que siguieran su línea de trabajo; también pudo suceder que fueran obras mixtura de unos y otros. Es un problema delicado el de las falsas atribuciones en nuestra literatura para tecla del siglo XVIII, así como el hecho de que muchas veces los copistas no indicaran en cada comienzo de la pieza el nombre del autor, sino que se limitaban, de vez en cuando, a escribir *del mismo* dando pie a constantes dudas y confusiones, problemática que entronca directamente con la apuntada en la nota 4.

4. CRITICA DE LA EDICION

Para la revisión de estos textos de música instrumental del siglo XVIII se ha procurado mantener la máxima fidelidad al original manuscrito.[26]

Se ha tendido a la escritura de una grafía lo más cómoda a la disposición de las manos, pero se ha conservado el dibujo de las barras rítmicas en los casos que pudieran tener un sentido para la articulación.

Algunos errores evidentes en la copia manuscrita se han corregido en el texto; las correcciones y las adiciones del revisor aparecen escritas entre corchetes en los pentagramas o se han puesto de relieve en las notas a pie de página, y éstas se han decidido teniendo en cuenta los pasajes paralelos, repeticiones y estilo de la composición.

Todos los párrafos o signos de repetición que nos remiten a uno o varios compases se han suprimido y en su lugar se han escrito los compases correspondientes.

© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados

Los accidentales sirven para todo el compás y los que se han añadido están entre corchetes o encima de la nota afectada. La función del actual becuadro la cumple en el manuscrito el signo de sostenido.

Tanto los signos de ornamentación como las esporádicas indicaciones de articulación están reproducidas igual que en el siglo XVIII. Ninguna de las notas de adorno van ligadas a la nota principal en los manuscritos; en cambio, sí que lo van en la presente publicación. Los signos de mordente, grupeto y arpegio no aparecen en esta copia, puesto que se ha utilizado el sistema de escribir, aproximadamente, su realización. Además de los anteriores ornamentos en estas obras se hace amplio uso de la apoyatura, *acciaccatura* (apoyatura breve) que el copista escribe de manera confusa y sin unos criterios diferenciadores entre una y otra opción ornamental. Por el contrario, el trino *(tr)* sólo se indica muy excepcionalmente entre los diversos adornos manejados en estas *sinfonías*.

En el segundo movimiento de la *Sinfonía I* está equivocado el orden de la segunda y tercera variación, error subsanado en la parte musical de esta edición. El olvido del copista de omitir el bajo de los compases 81 a 85 del primer movimiento de la *Sinfonía II* se ha completado en función de aquellos pasajes idénticos o similares que figuran a lo largo del movimiento. Falta la armadura de *Si bemol*, que aparece entre corchetes, en el último movimiento de la *Sinfonía II*.

No hay ninguna duda sobre la unidad formal establecida en varios movimientos de cada una de estas composiciones. De manera clara y explícita el copista nos lo indica bien al escribir la palabra *finis* en dos de ellas, bien al encabezar cada inicio de composición con el término *sinfonía*. Las dos primeras están divididas en cuatro movimientos cuyos títulos originales son los que a continuación transcribimos: *Sinfonía I (Allo. assay. – Adagio con variaciones. – Minuette. – Rondo-Presto); Sinfonía II (Allo. spiritoso. – Adagio con varia. – Minuette. – Finales-Presto)*. En cambio, la *Sinfonía III* consta de tres movimientos escritos por este orden *(Allo. moderato. – Minuette. – Adagio-Larguetto)* finalizando claramente la obra con el *Adagio*, que al igual que en las otras anteriores *sinfonías* es un movimiento con variaciones, aunque no venga indicado en el título. A pesar de la descripción hecha anteriormente del manuscrito, nos inclinamos a creer que la obra está incompleta y los tiempos trastocados; conjetura, por el momento, difícil de aclarar por no tener localizada ninguna otra copia de la obra. En la revisión musical realizada de las composiciones todas las palabras que indican el movimiento de cada tiempo llevan ya la ortografía correcta.

Finalmente, la publicación de estas obras se ha llevado a término con la subvención otorgada al Instituto Español de Musicología por la Comisión Asesora de Investigación Técnica, para la realización del Programa de «Investigaciones sobre Musicología Española» dirigido por el Prof. Dr. D. José M.ª Llorens Cisteró, a quién agradezco sinceramente la presente oportunidad.

María A. Ester-Sala
Enero 1984

Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es

NOTAS

1. Para los datos biográficos conocidos y editados hasta el día de hoy, consultar la edición de Carlos Baguer, *Siete Sonatas.* Transcripción e introducción de María A. Ester-Sala. Unión Musical Española, Madrid 1976. Y el artículo de María A. ESTER-SALA, *Algunos datos biográficos de Carlos Baguer (1768-1808), organista de la catedral de Barcelona.* «Revista de Musicología», VI núm. 1-2 (Madrid, 1983), pp. 223-251.

2. Felip PEDRELL, *Catàlech de la Biblioteca Musical de la Diputació de Barcelona.* 2 vols., Palau de la Diputació, Barcelona 1908-1909. También en diversos archivos y bibliotecas de Cataluña podemos encontrar obras del autor.

3. Francisco VIRELLA CASSAÑES, *La ópera en Barcelona. Estudio histórico-crítico.* Est. Tipogr. de Redondo y Xumetra, Barcelona 1888, pp. 88-89 y 92-93. Roger ALIER, *L'òpera.* Dopesa, Barcelona 1979, pp. 49-50.

4. Tema árduo y complejo de precisar si todas las sonatas en un solo movimiento fueron compuestas por el autor dentro de esta línea, o fueron los copistas que muchas veces copiaron y entresacaron de su contexto piezas que en sus versiones originales podían formar parte de una composición en varios movimientos, o también pudiera suceder la situación contraria. Problema planteado por diversos estudiosos (S. Kastner, D. Pujol, S. Rubio) en la materia y de difícil clarificación en nuestra Península por falta de ediciones y catálogos con los correspondientes incipits musicales.

5. William S. NEWMAN, *The Sonata in the Classic Era.* The Norton Library, Nueva York 1972², pp. 104-111.

6. Ibídem., p. 20.

7. Arxiu Musical de Montserrat = AMM, Manuscrito = M1292b. Agradezco al P. Gregori Estrada y al P. Daniel Codina de la comunidad del Monasterio de Montserrat la amabilidad y las facilidades para consultar el Archivo de la Abadía.

8. Biblioteca Universitaria de la Universidad de Barcelona = BU, M1378-p5 y p17.

9. Higini ANGLÈS, *Catàleg dels manuscrits de la col·lecció Pedrell.* Institut d'Estudis Catalans, Barcelona 1920, pp. 67-72, M791:6.

10. AMM; M539-p1, M577-p3, M1292b-p57, M1787-p4. Estos y otros ejemplos nos ayudarán a comprender el modelo seguido. Y la *Colección de sinfonías para uso de José Moreno,* archivadas en el Archivo de Compositores Vascos (Eresbil) = ACV, que contiene dos piezas de C. Baguer; una de ellas la que está copiada en la p 198 encaja plenamente con todas las de este apartado. Su versión orquestal, al igual que la otra copiada del autor catalán en esta colección, se conserva en el Archivo Musical de Villafranca del Penedés con el nombre de: *Sinfonía con violines, obóes y trompas de Baguer. 1801.* Doy gracias a Jon Bagües por darme noticia y mandarme fotocopias de la mencionada *Colección...*

11. Véase nota 1, pp. 15-23 y 34-42 y en copias no editadas.

12. Procedimiento extendido en esos años, según las palabras de William S. NEWMAN, véase nota 5, p. 108: «Transcriptions of symphonies keyboard were, infact, often made in the Classic Era». Un ejemplo temprano de una obra para tecla con el título de *sinfonía* y en varios movimientos lo hallamos ya en C. Seixas (1704-1742). El musicólogo Prof. M. S. Kastner, máximo conocedor y editor de la obra del compositor portugués, al hablar de esta obra en *80 sonatas para instrumentos de tecla,* Fundaçao Calouste Gulbenkian, Lisboa 1965, p. XV, ya resaltaba la relación sinfónica de esta pieza para tecla en estos términos: «Ignoramos se esta peça estranha no conjunto das obras de Seixas para tecla fora destinada primitivamente para ser orquestrada ou se estamos perante uma redução para tecla de uma obra escrita para un conjunto instrumental».

13. Véase más adelante en el apartado «Fuentes».

14. Véase nota 10, ACV y AMM; M567, M1292b y M2166.

15. AMM; M567-p 34 es el cuarto movimiento de la *Sinfonía* II, M1292b-p 65 es el primer movimiento de la *Sinfonía* II, y en la p9 del mismo manuscrito la copian completa y también la escriben en movimientos independientes, M1292b-p 79 es el cuarto movimiento de la *Sinfonía* II, M2166-p 15 es el primer movimiento de la *Sinfonia de Sr. Carlos Baguer* si bien transcrita para tecla en sus cuatro tiempos (*Allto assay. – Adagio con sordinas. – Minuetto. – Rondo Allo. Presto*) en el M1292b-p 3. ACV; p. 42 es el primer movimiento de la original versión sinfónica en cuatro movimientos guardada en el Archivo Musical de Villafranca del Penedés con el título: *Sinfonia con violin, corni, violeta é Basso del Signore Carolo Baguer.*

16. Véase nota 4.

17. AMM; M567 dice *Sinfonia y Sonata.*

18. Charles ROSEN, *The Classical Style,* Faber editions, Londres 1971, p. 45.

19. La existencia de *Academias musicales* en Barcelona es un dato que va siendo anotado con una cierta frecuencia en el «Diario de Barcelona» de estos años.

20. Véase nota 5, p. 25.

21. Véase nota 1, p. 242.

22. Linton E. POWELL, *A History of Spanish Piano Music.* Indiana University Press, Bloomington 1980, p. 42.

23. Véase nota 1 la edición de sonatas del autor.

24. Ibídem. para más información de este manuscrito.

25. Agradezco a Josep M. Vilar la ayuda prestada en mi trabajo en este archivo y la información facilitada sobre el tema. Deseamos ver pronto publicadas estas *sinfonías* para orquesta y que nos ofrezca un amplio estudio al respecto. Otras copias de la *Sinfonía II* consultar la nota 15.

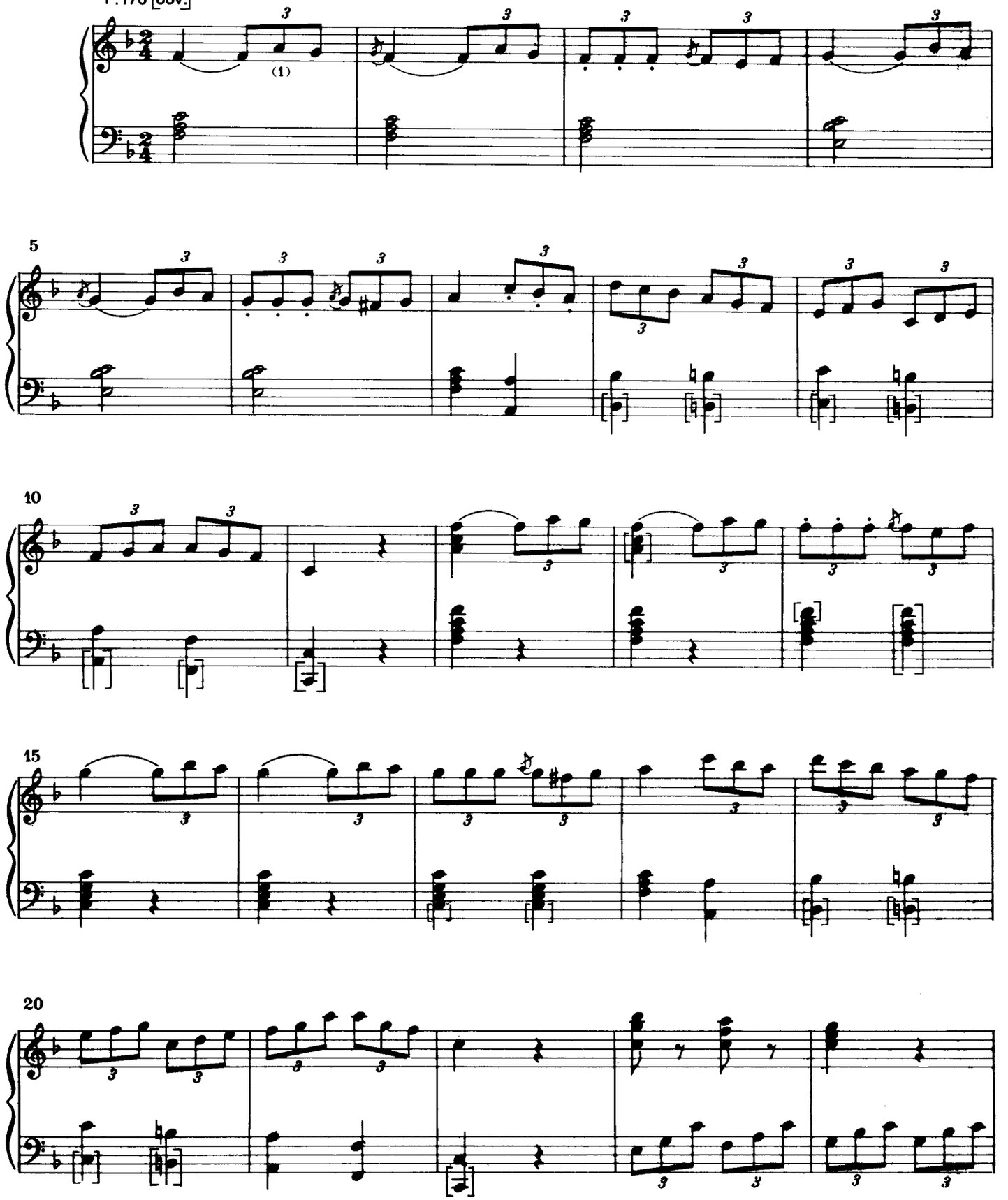
26. Al pianista Jordi Vilaprinyó, que acaba de realizar una grabación discográfica de varias obras del compositor catalán, le doy las gracias por algunas sugerencias dadas sobre el texto musical.

© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados

SINFONIA I

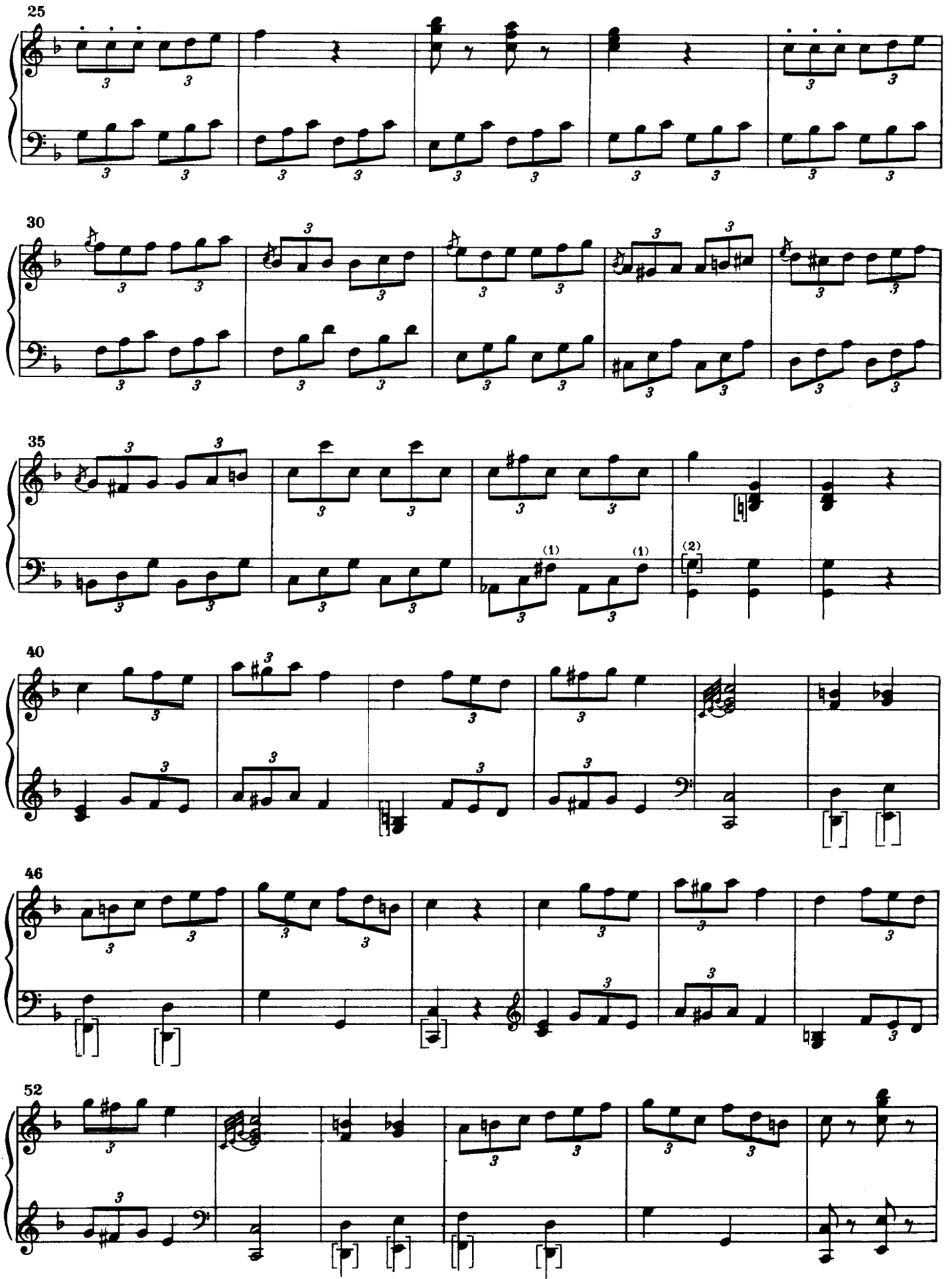
Allegro assai

P.176 [88v.]



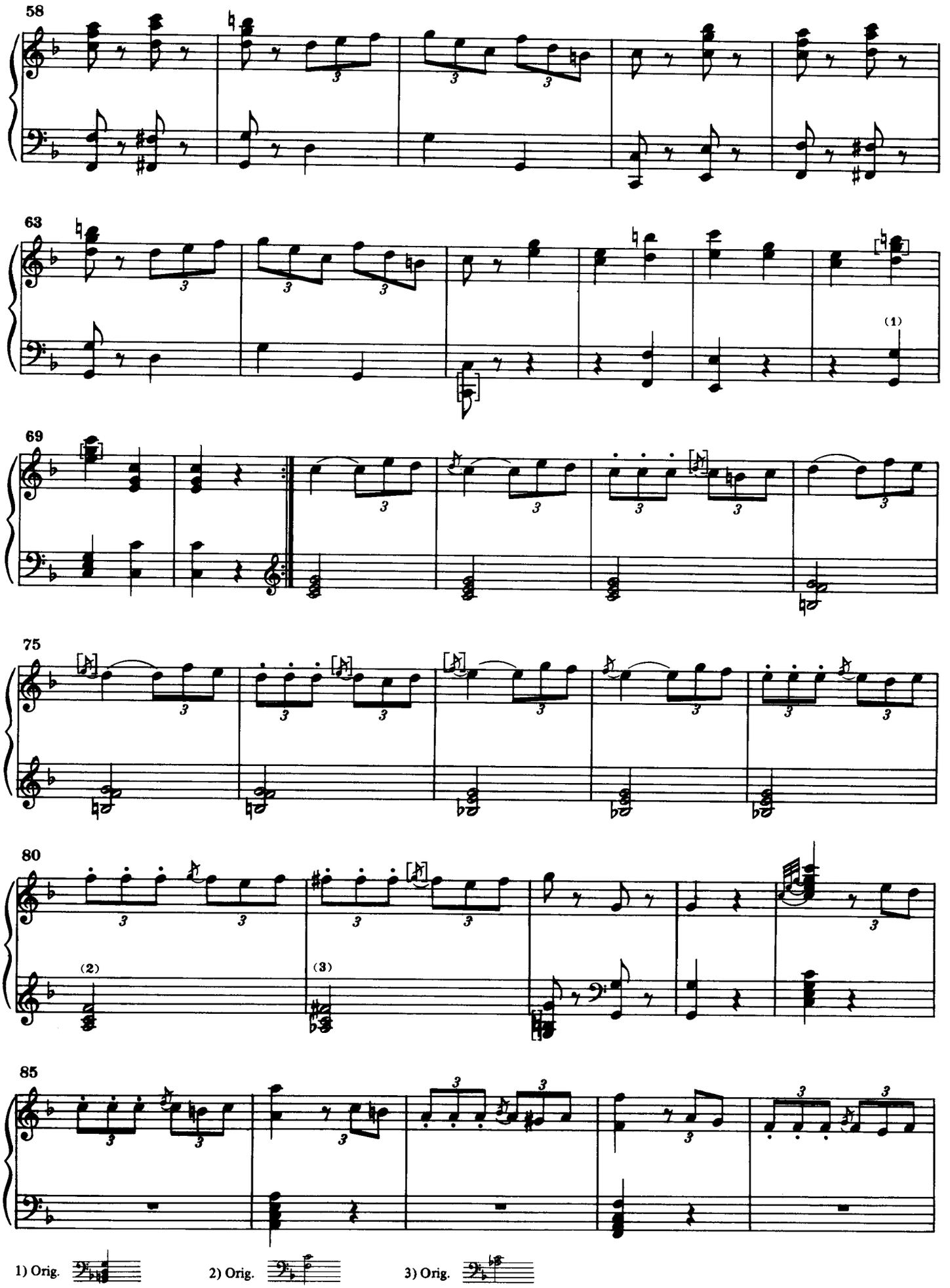
1) Todos los tresillos de este movimiento, carecen en el original, del número 3

Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es

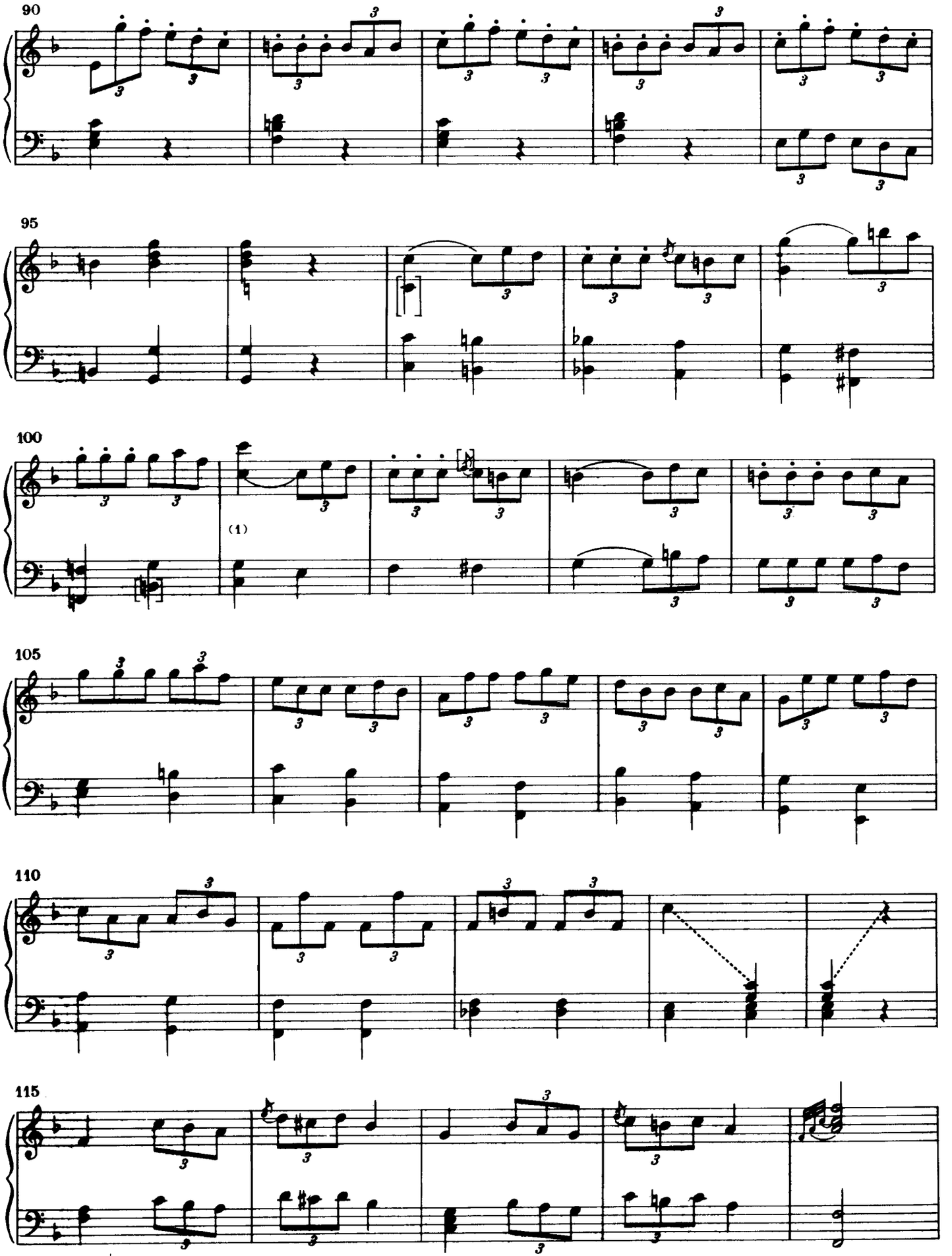


1) Orig. Mi ♭ 2) Orig. Re

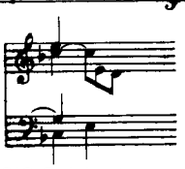
© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados



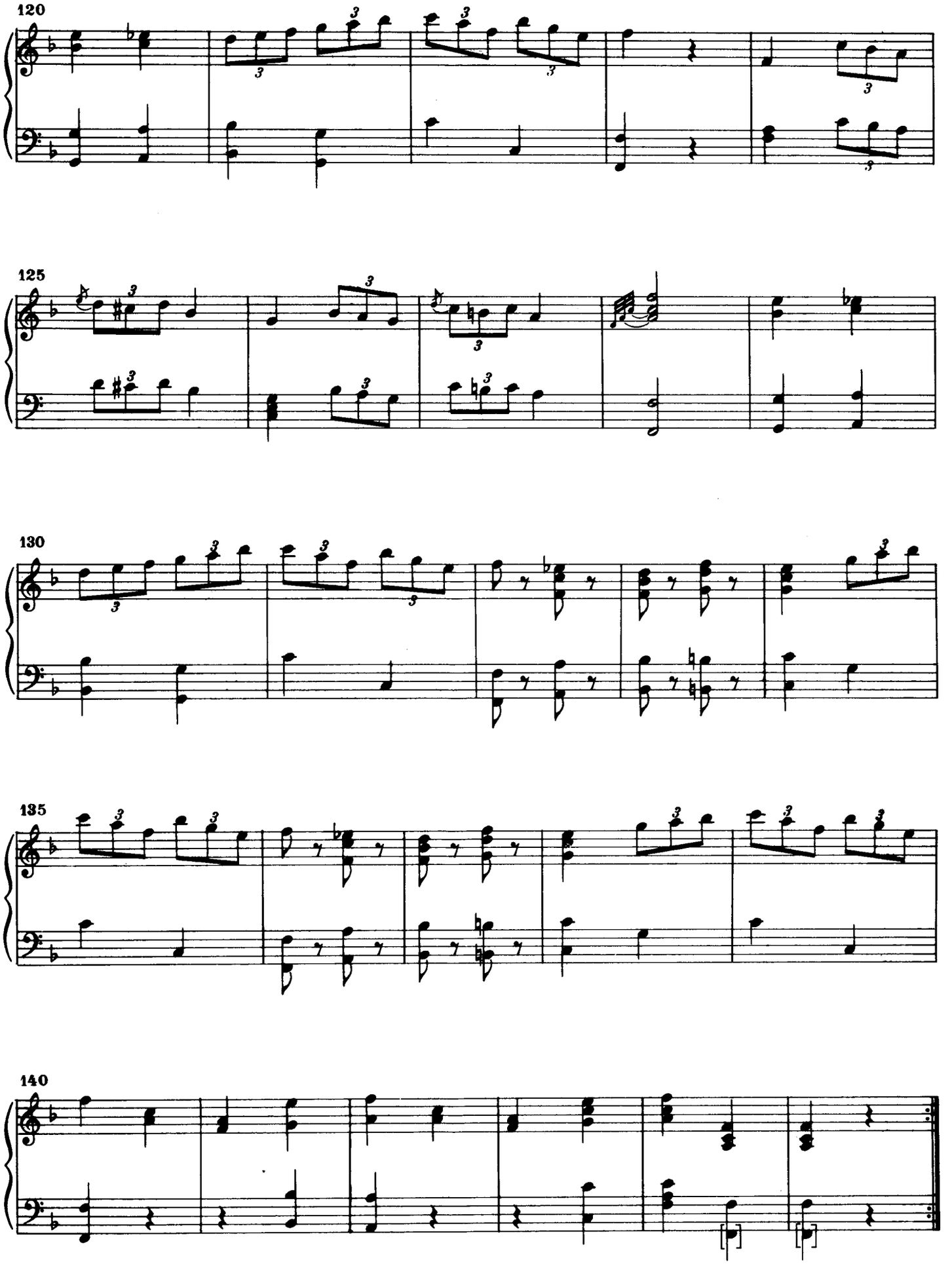
Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es



1) Orig.



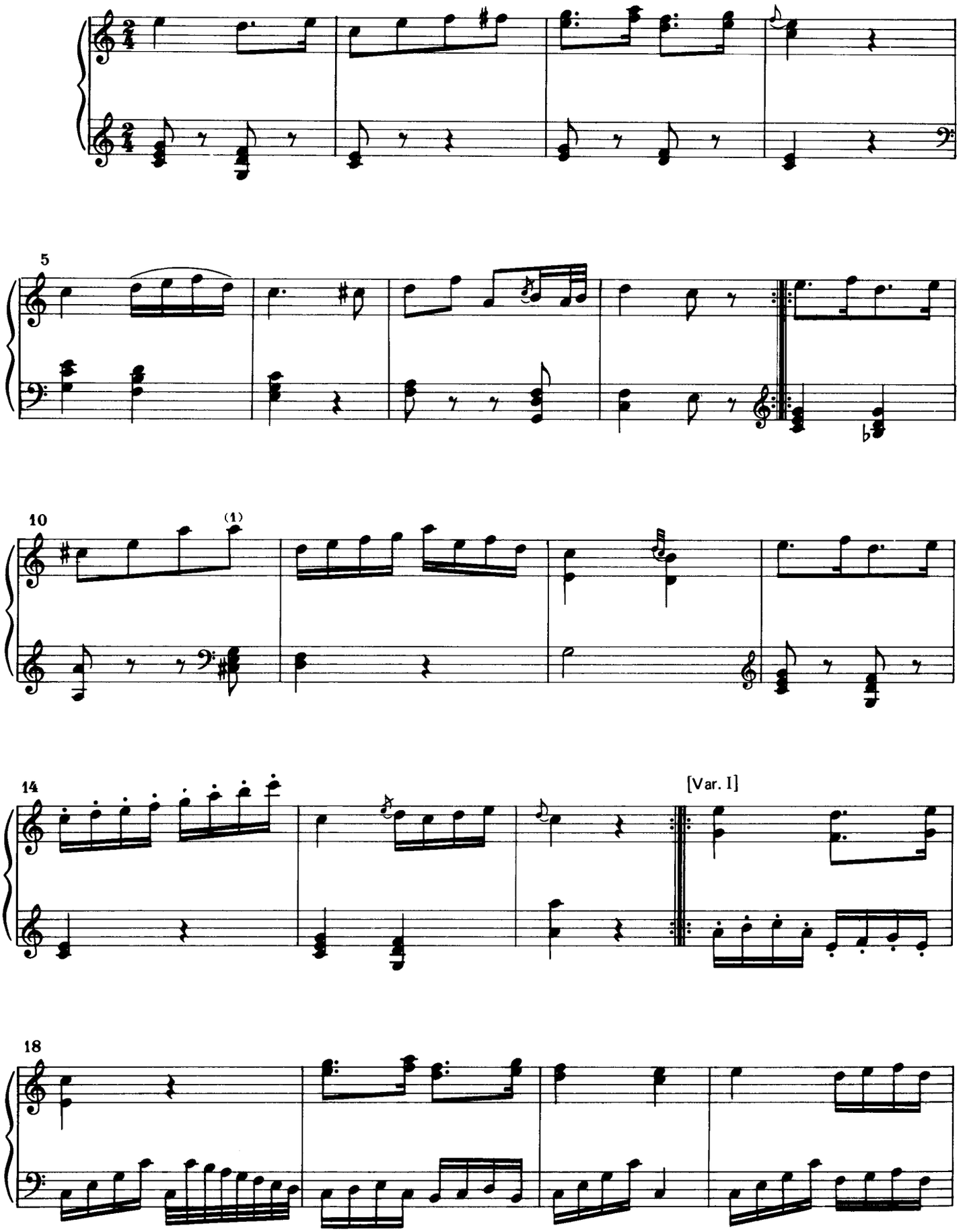
© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados



Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es

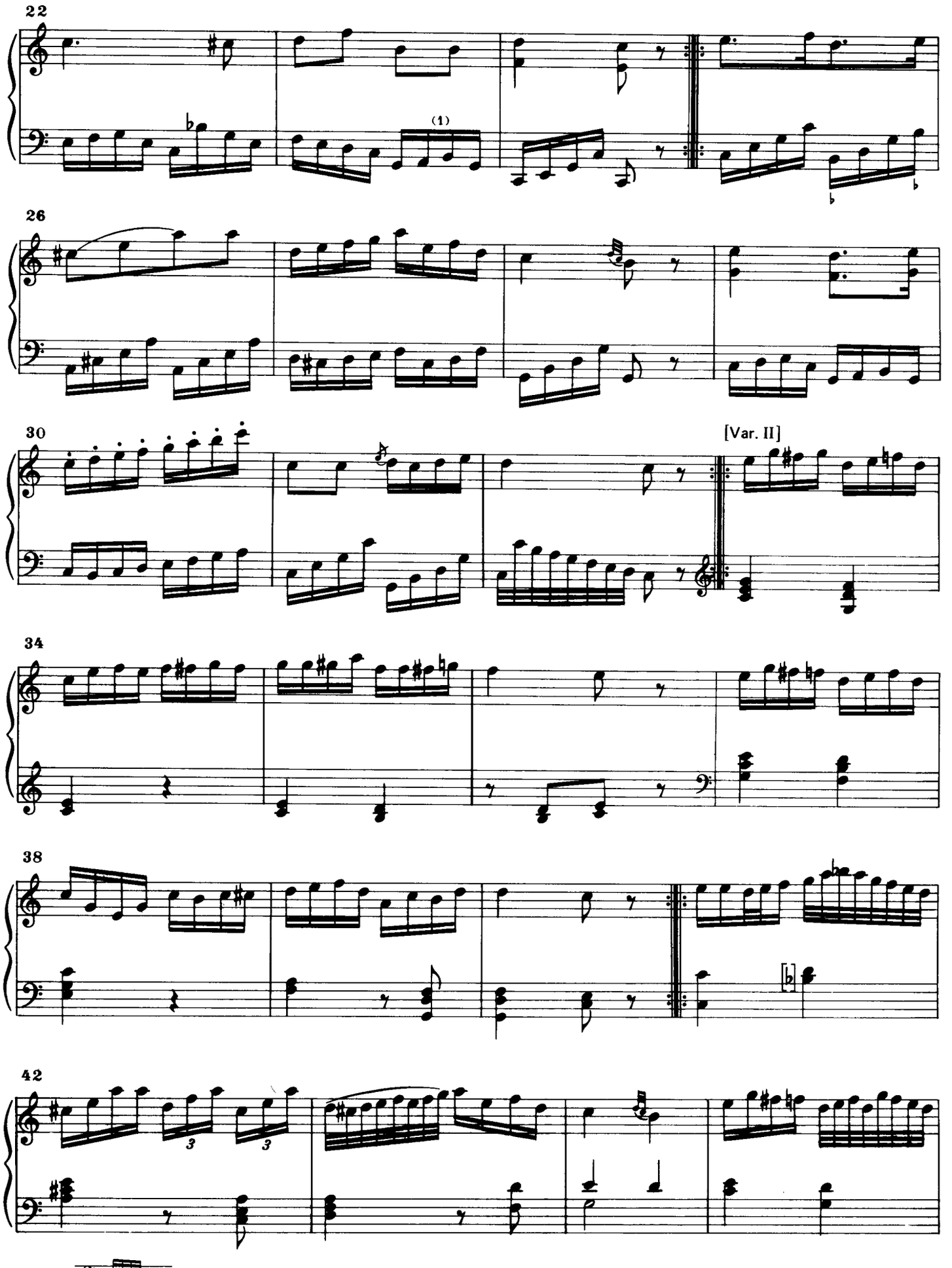
Adagio con variaciones

P.179 [90r.]

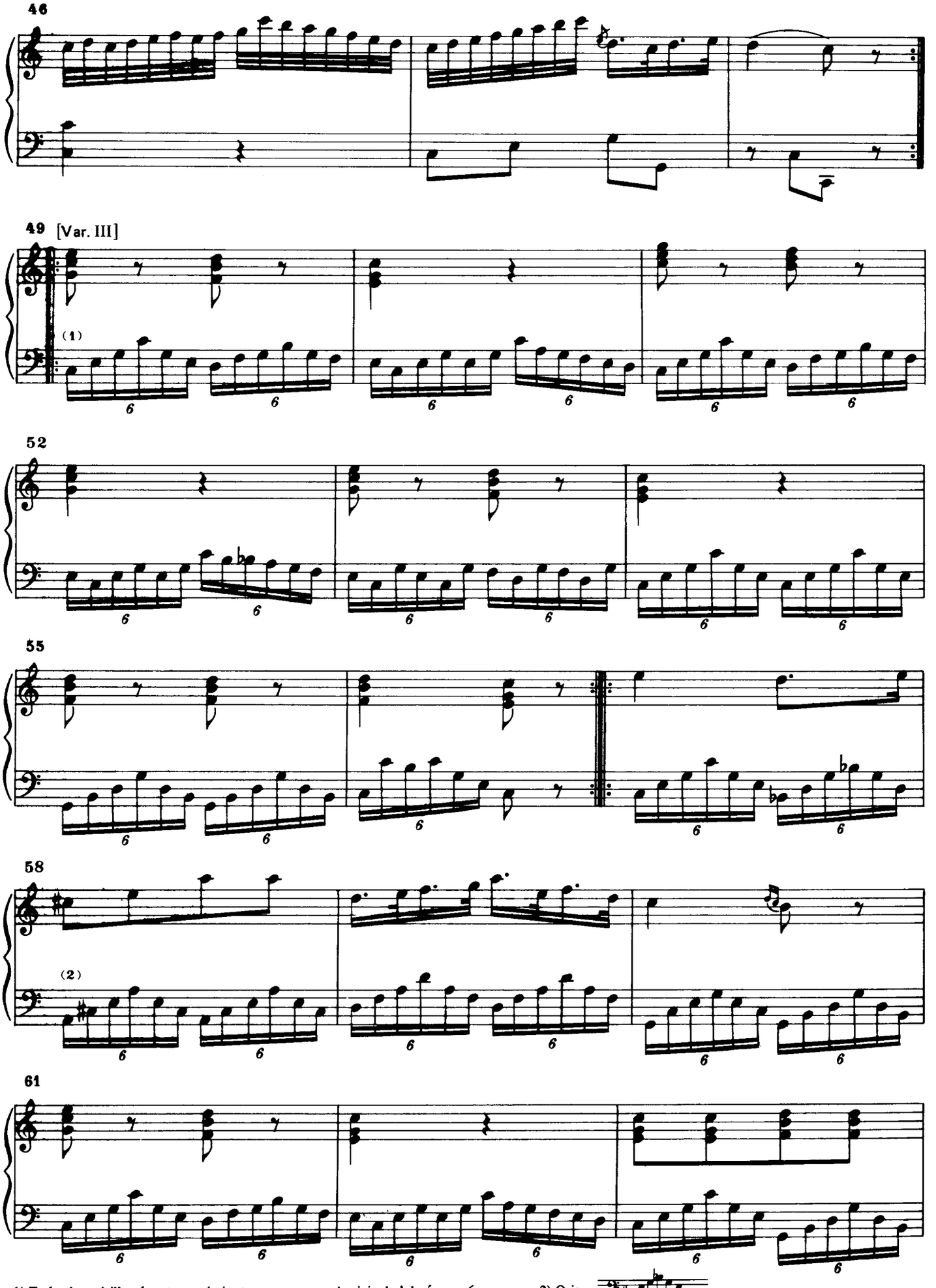


1) Orig. Sol

© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados



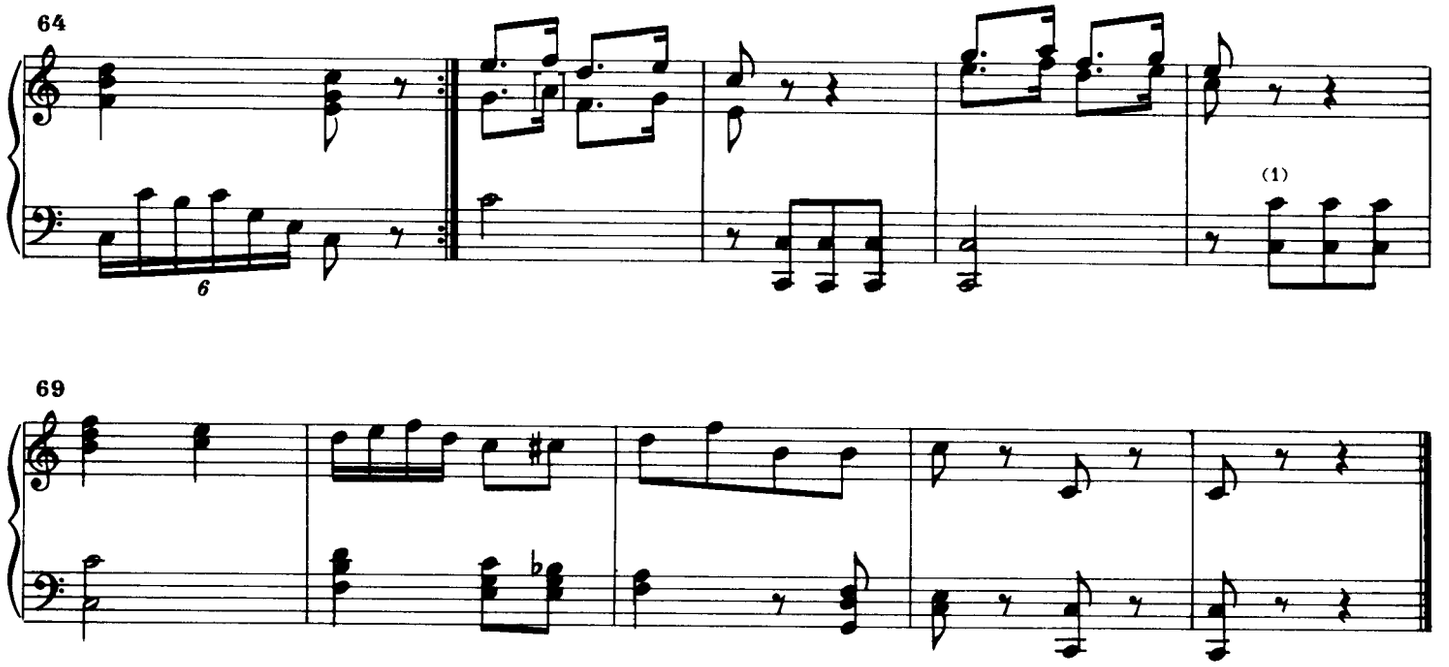
Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es



1) Todos los seisillos de este movimientos carecen, en el original, del número 6

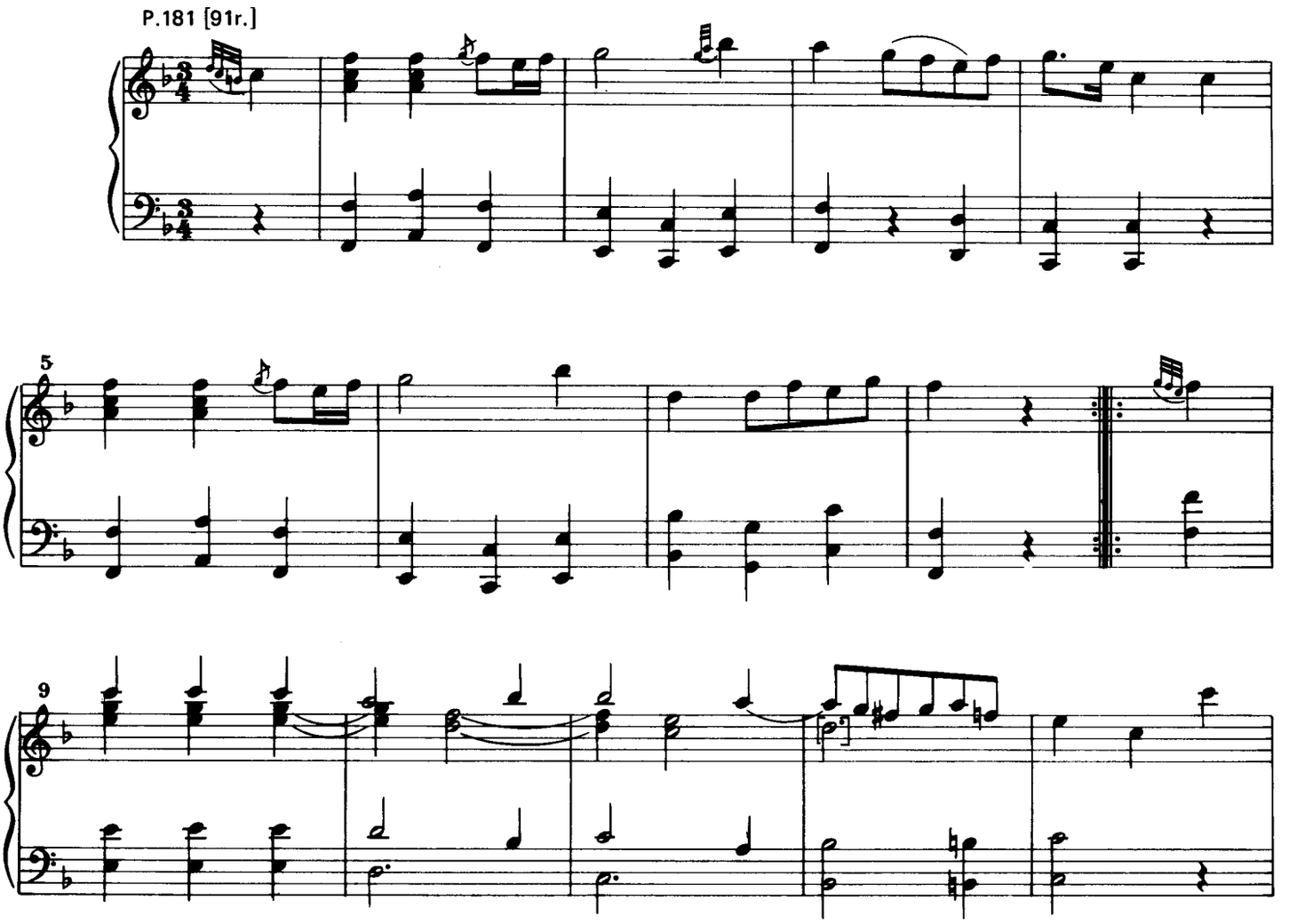
2) Orig.

© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados



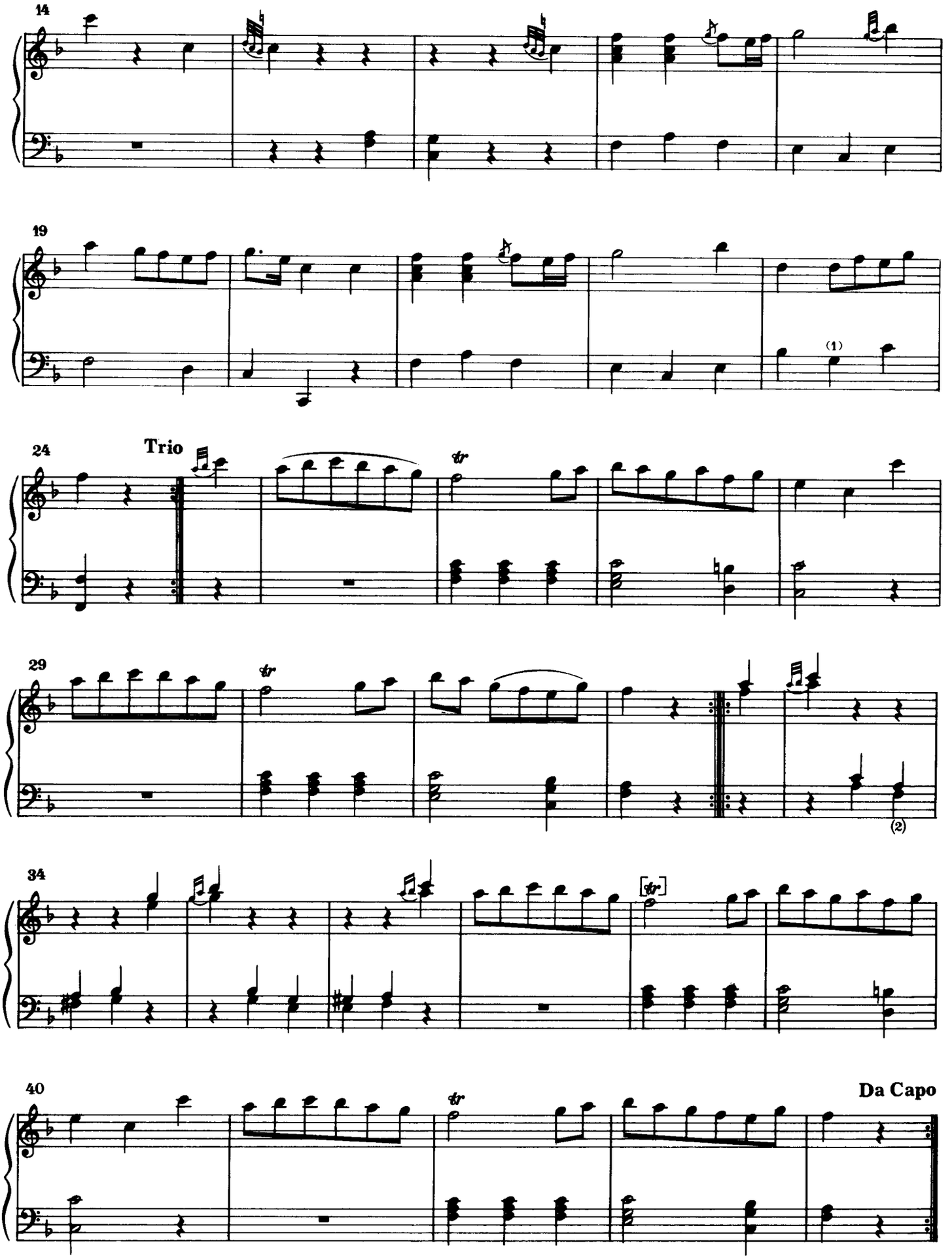
Minuetto

P.181 [91r.]



1) Orig. 8ª baja del compás 68 a 70

Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es

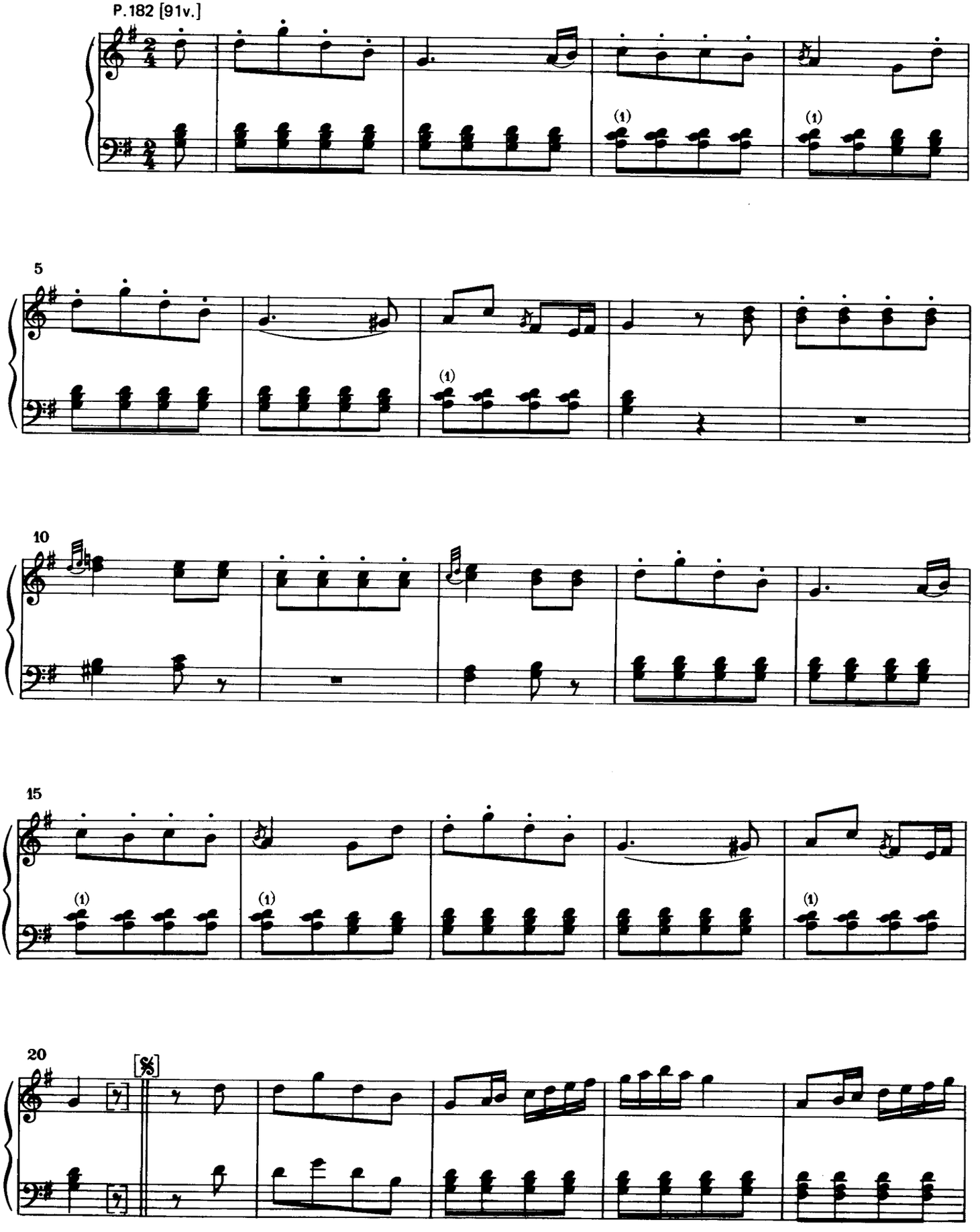


1) Orig. Fa 2) Orig. Fa ♯

© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados

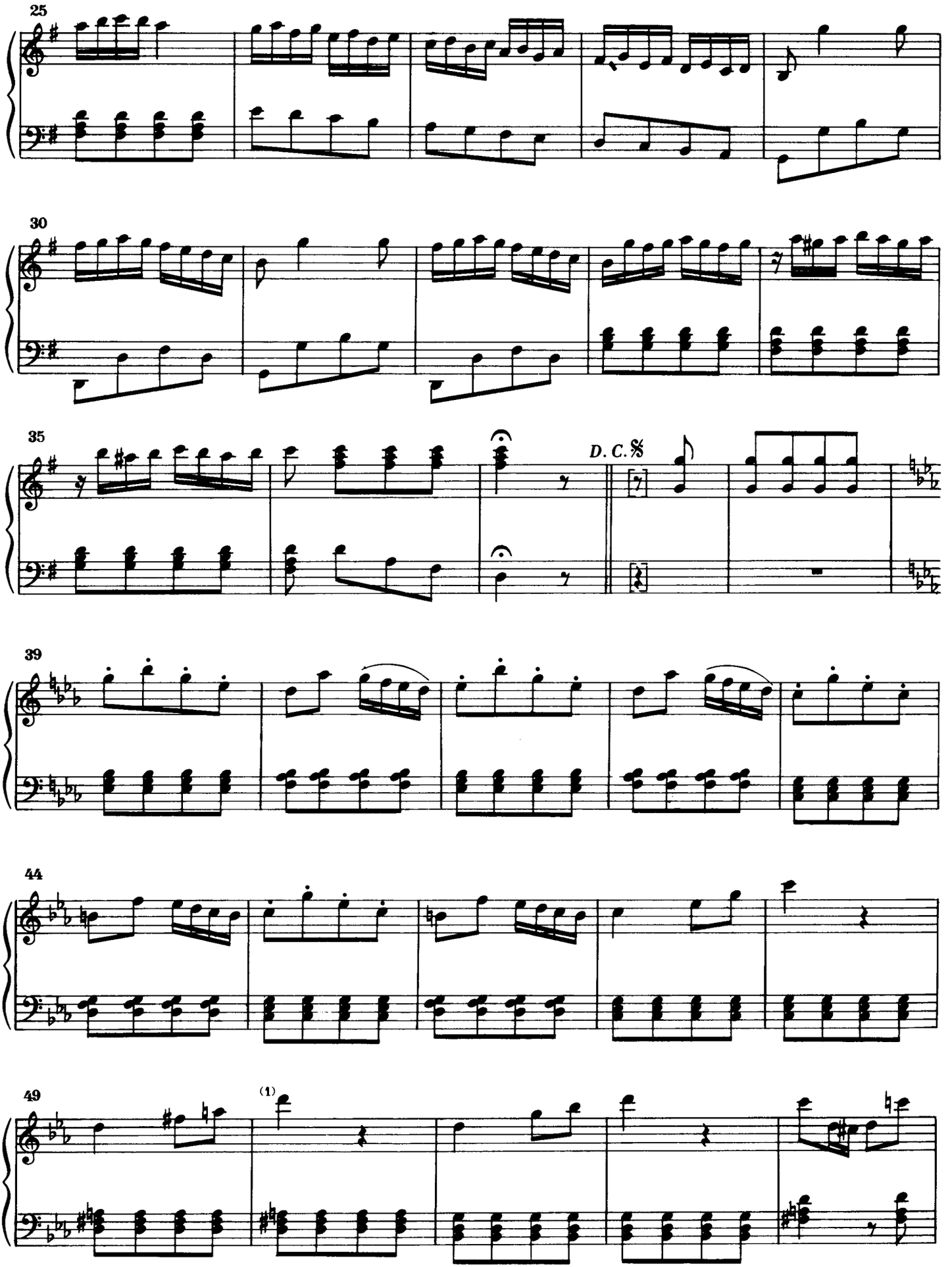
Rondó. Presto

P. 182 [91v.]



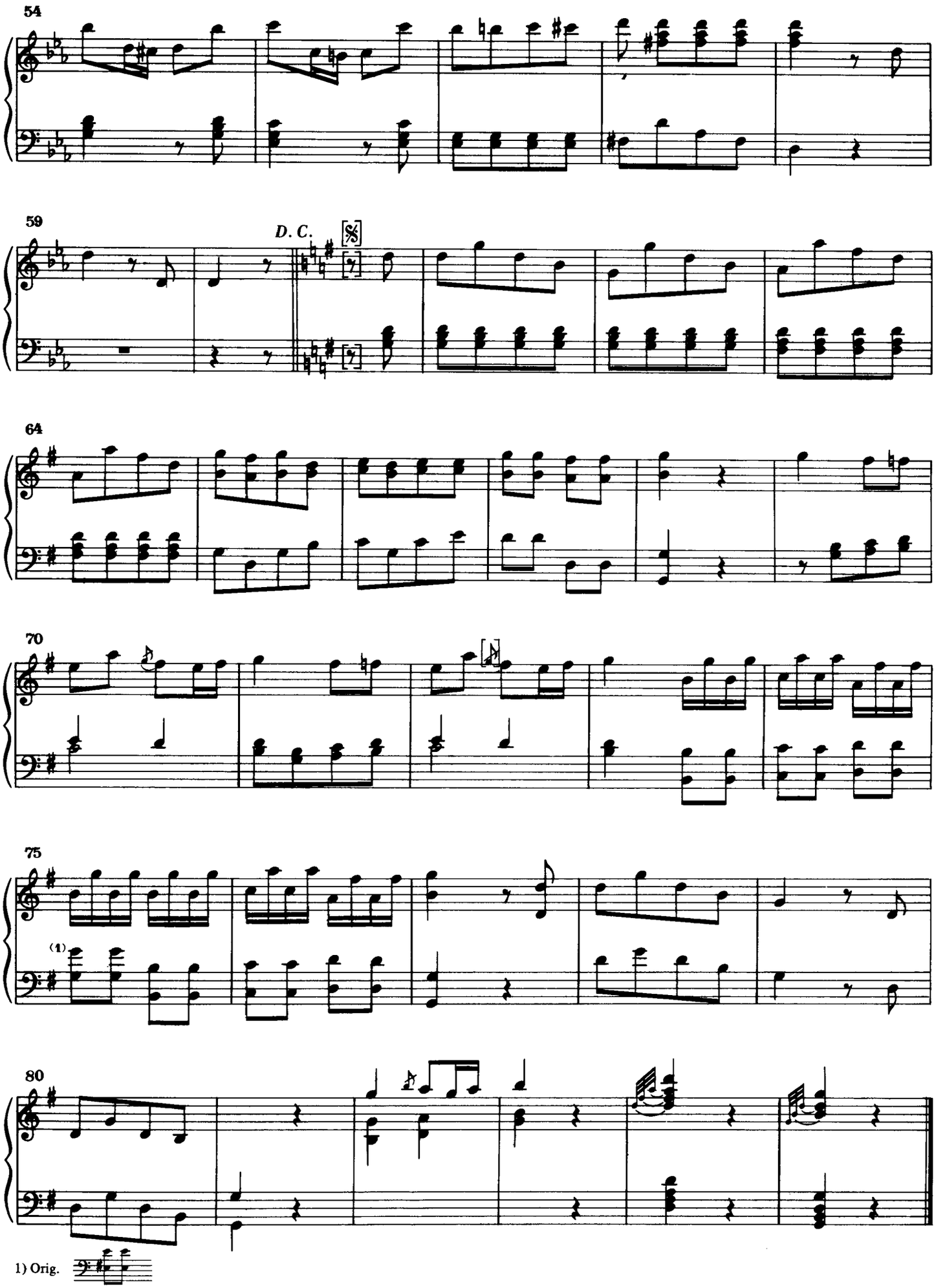
1) Orig.

Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es



1) Orig. Do

© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados

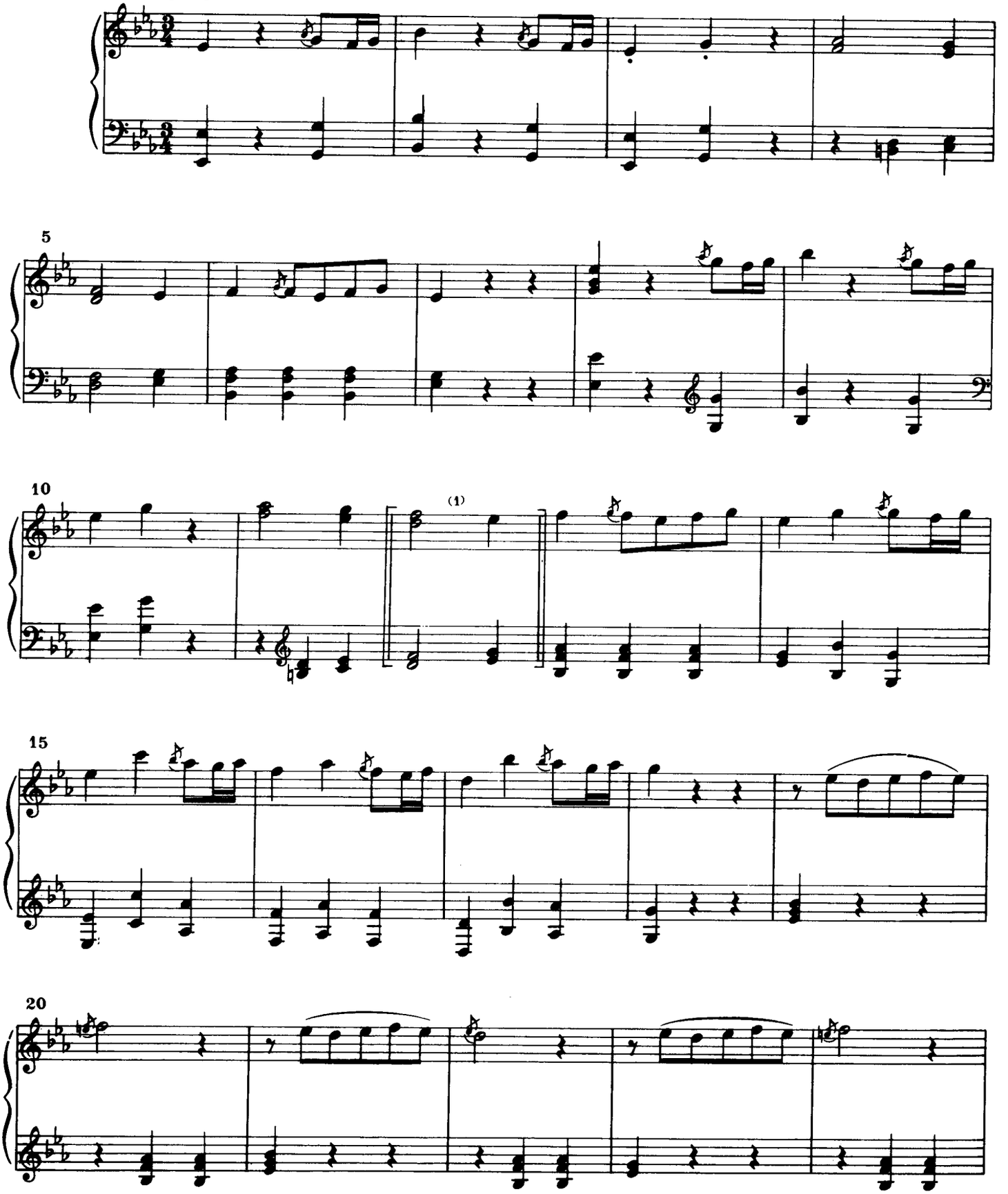


Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es

SINFONIA II

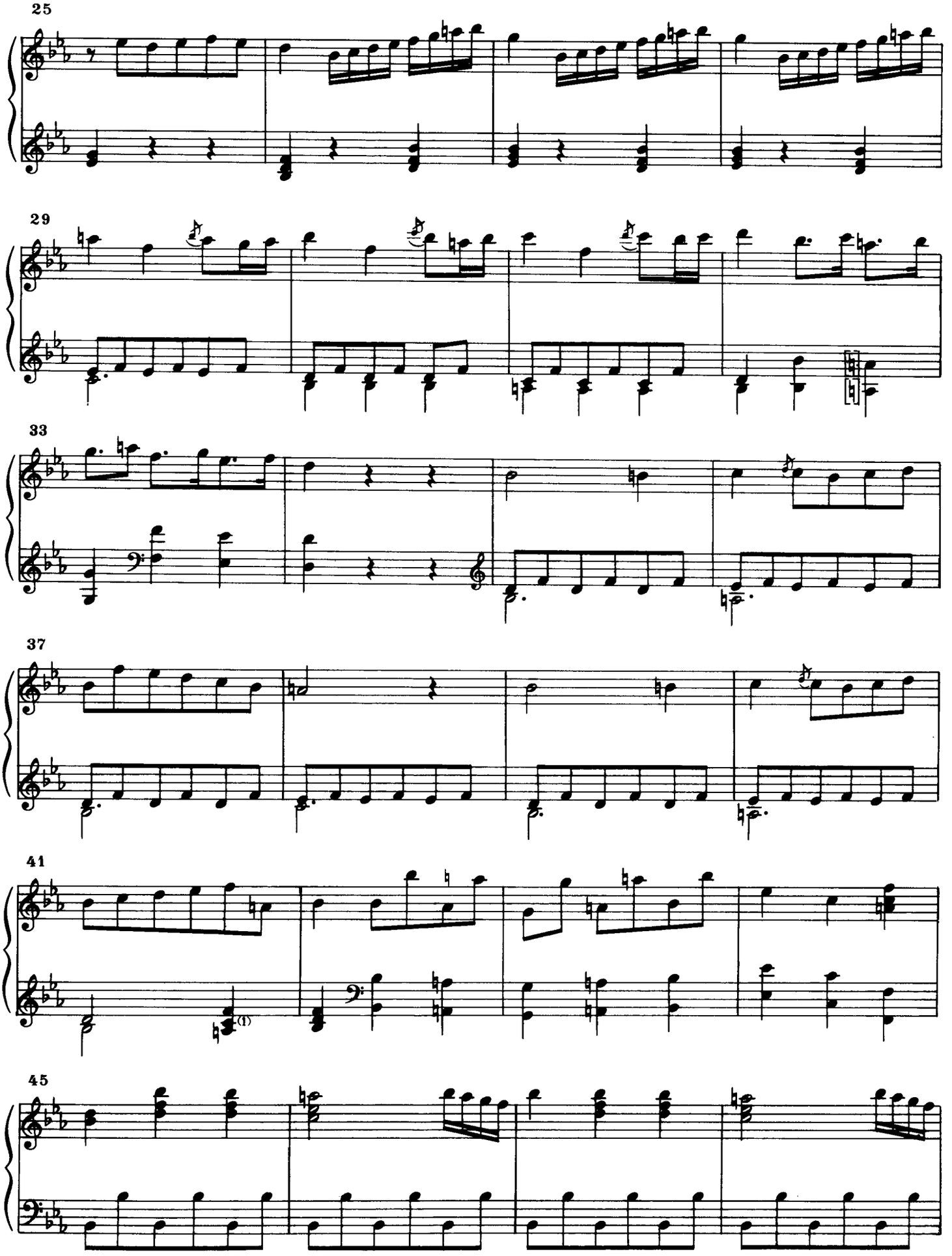
Allegro spiritoso

P.183 [92r.]



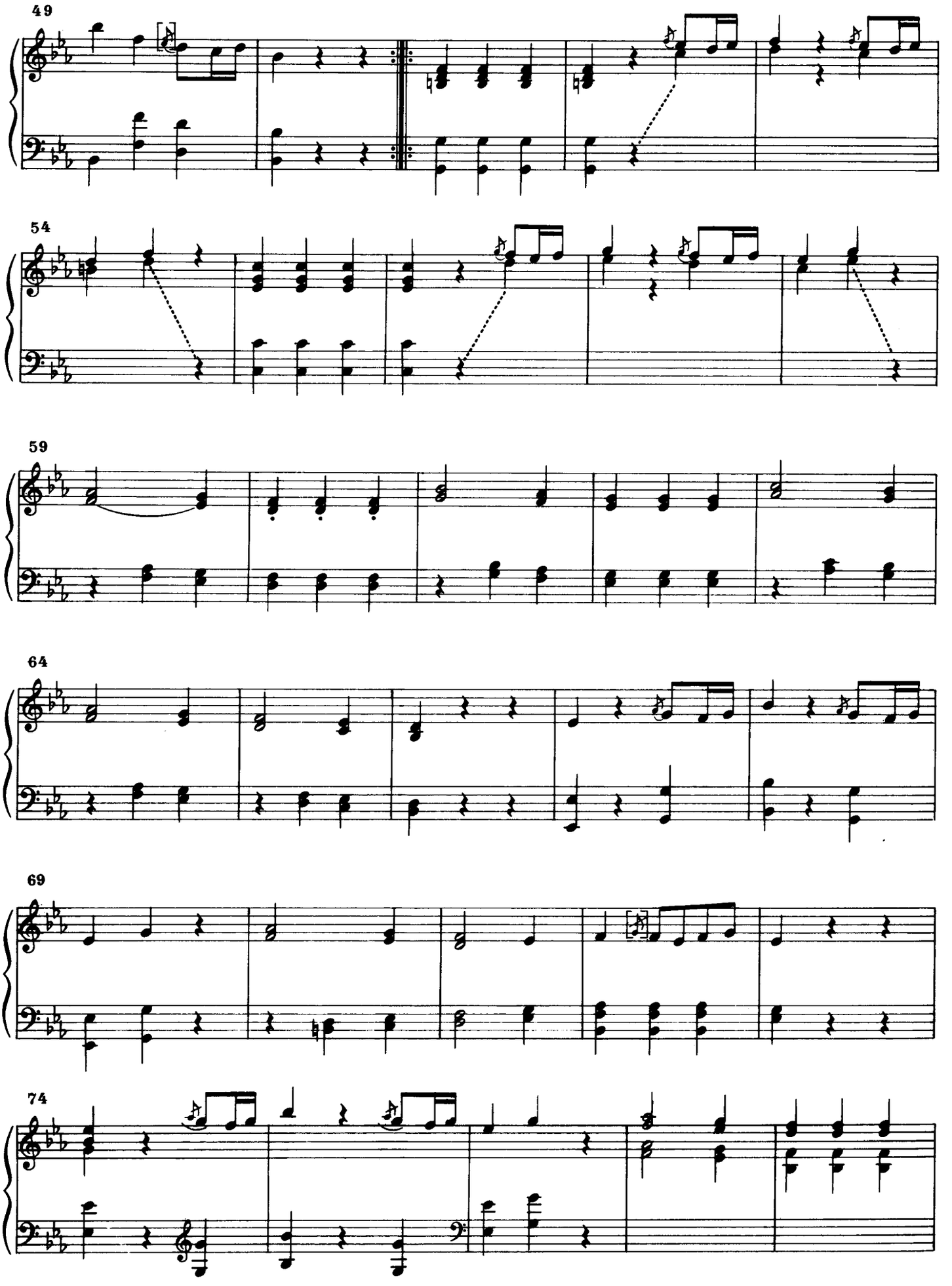
1) Este compás falta en el original

© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados

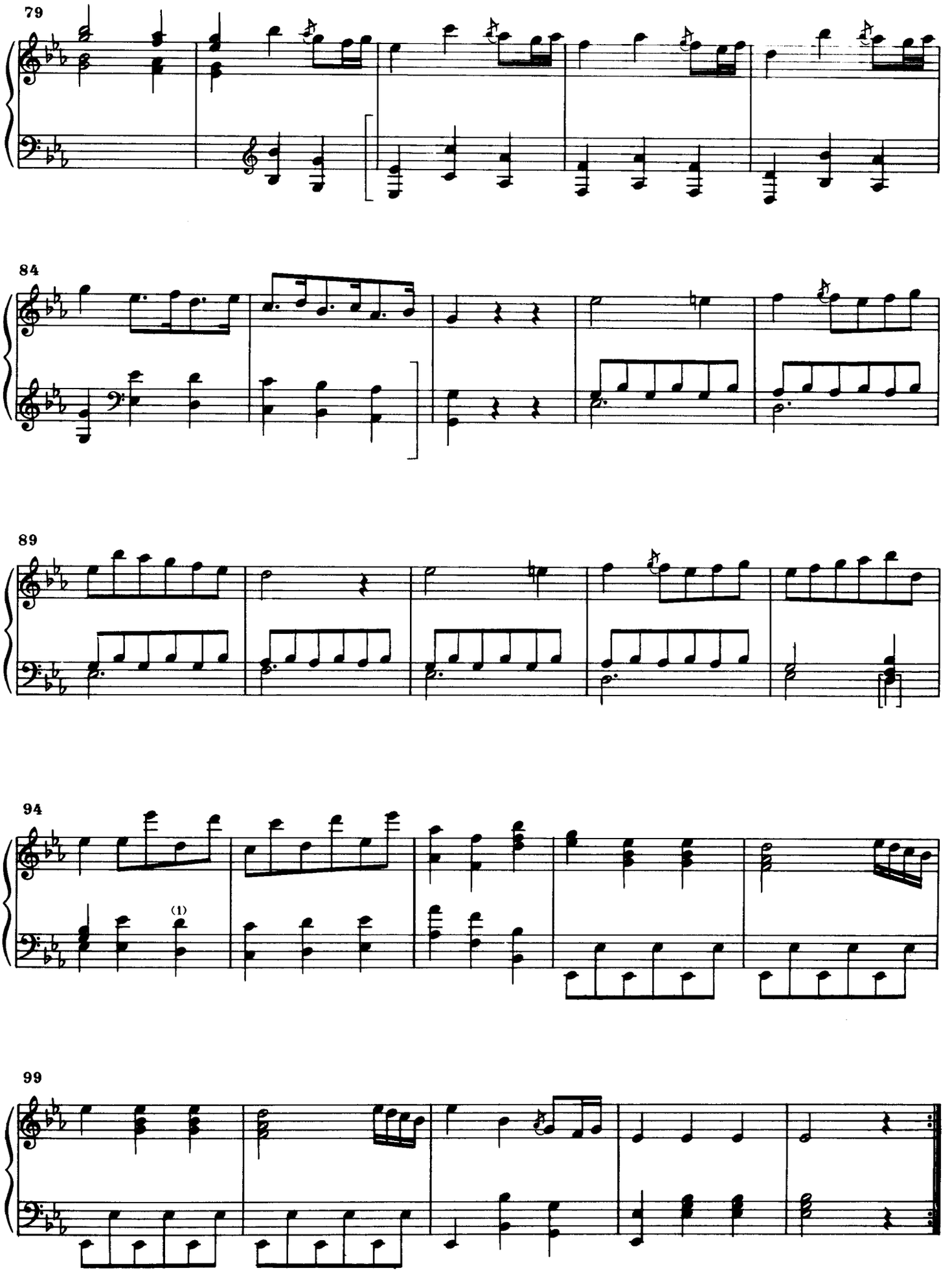


1) Orig. Si

Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es



© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados

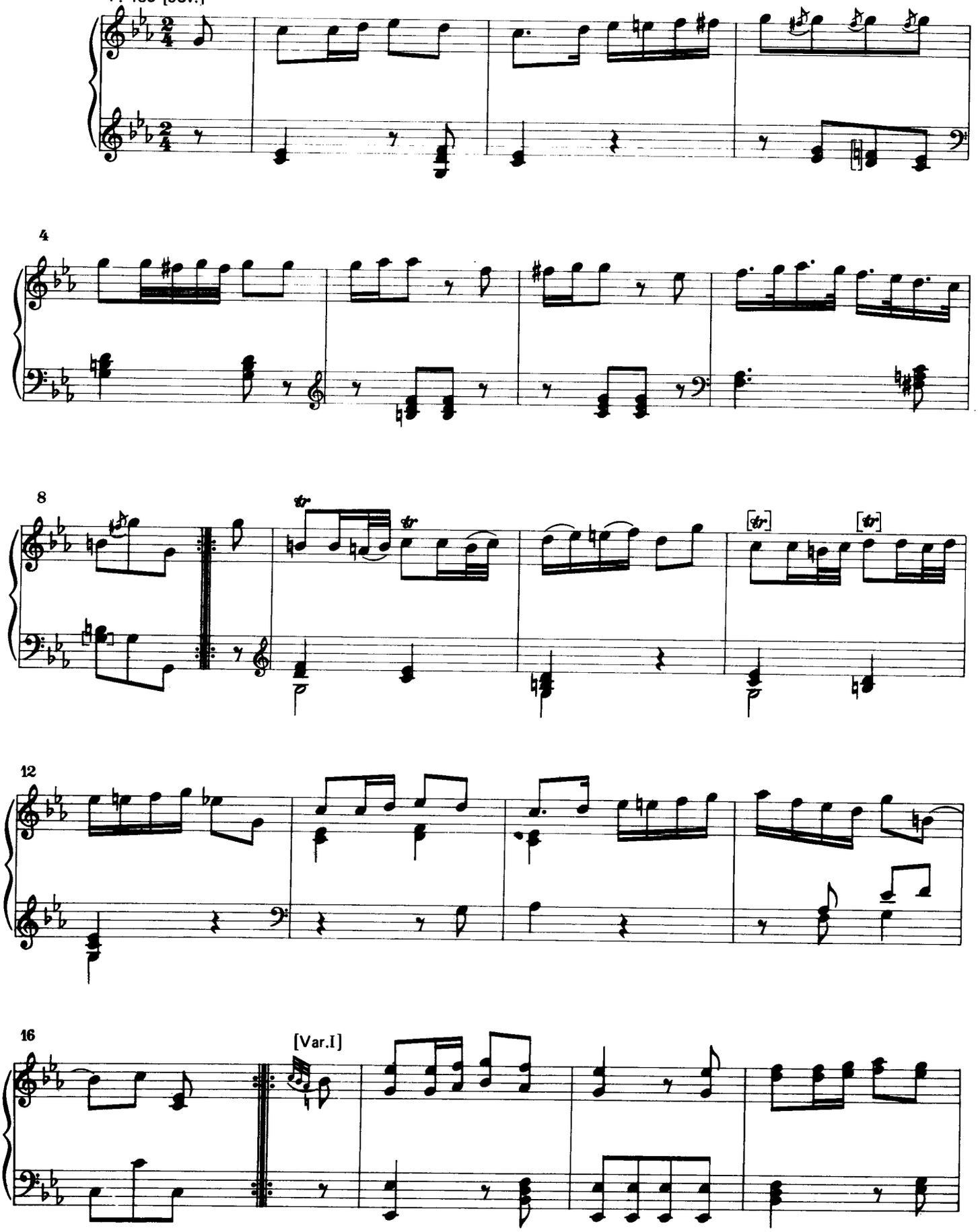


1) Orig. Re♭

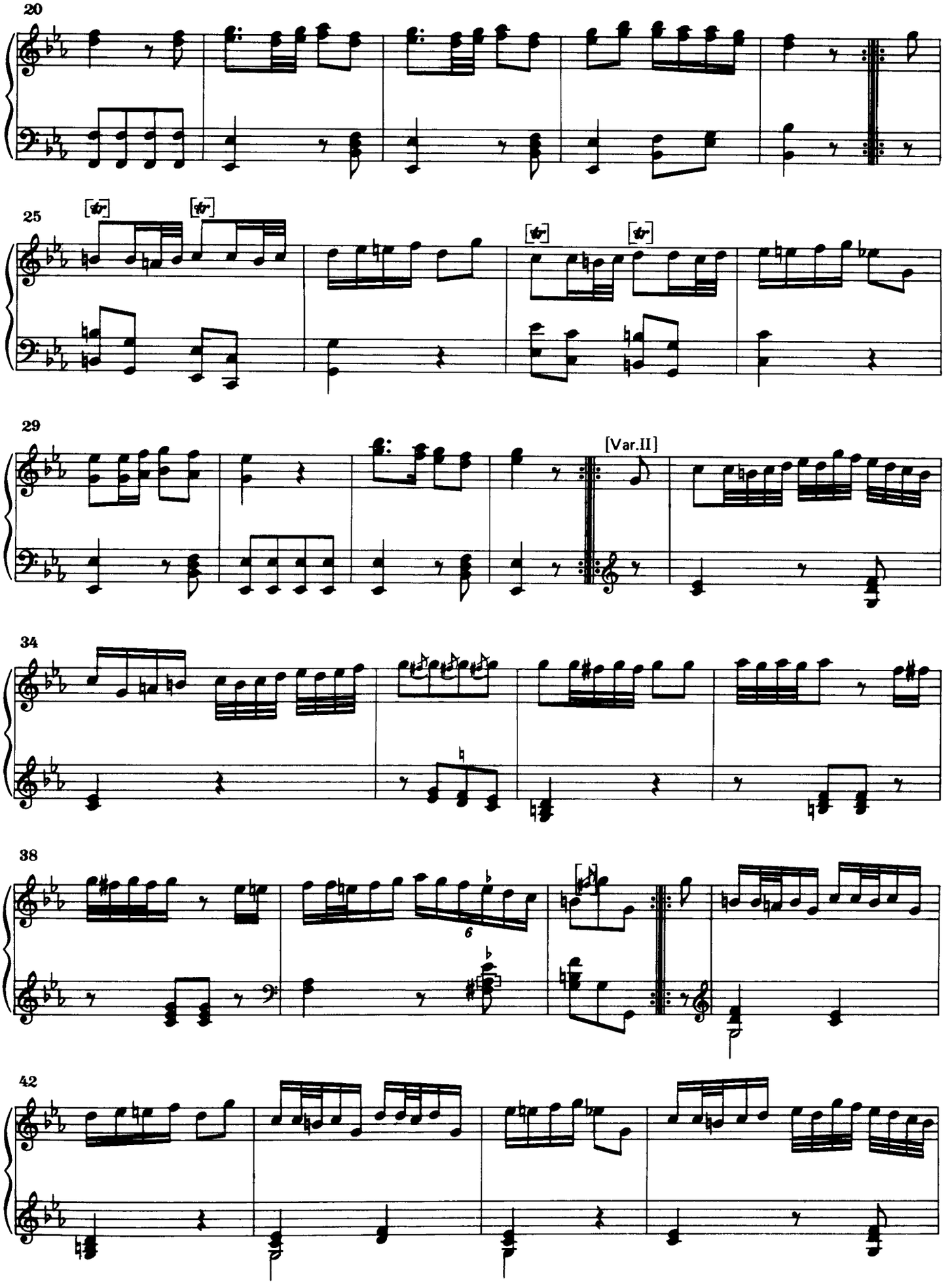
Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es

Adagio con variaciones. Andante

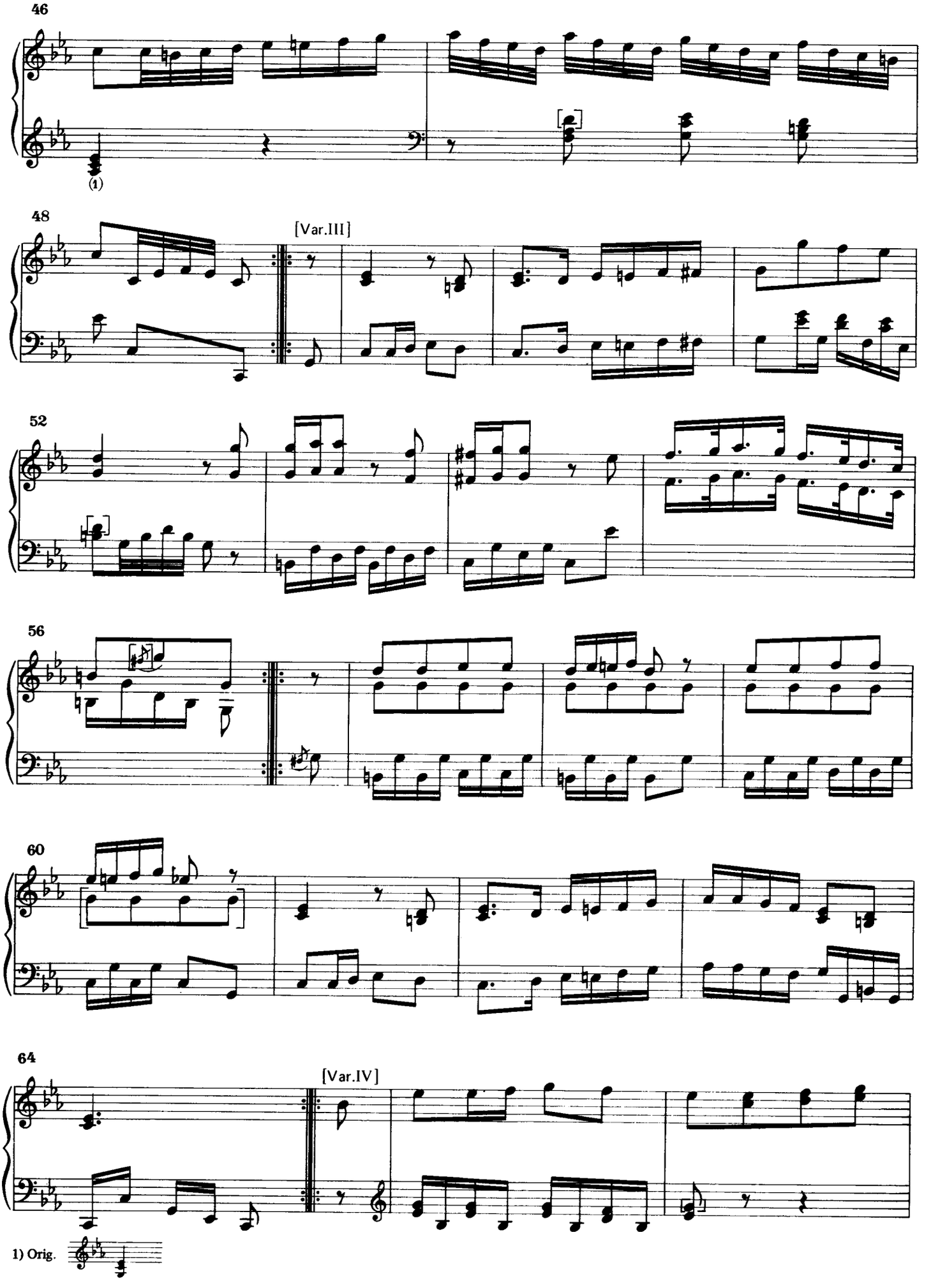
P. 185 [93v.]



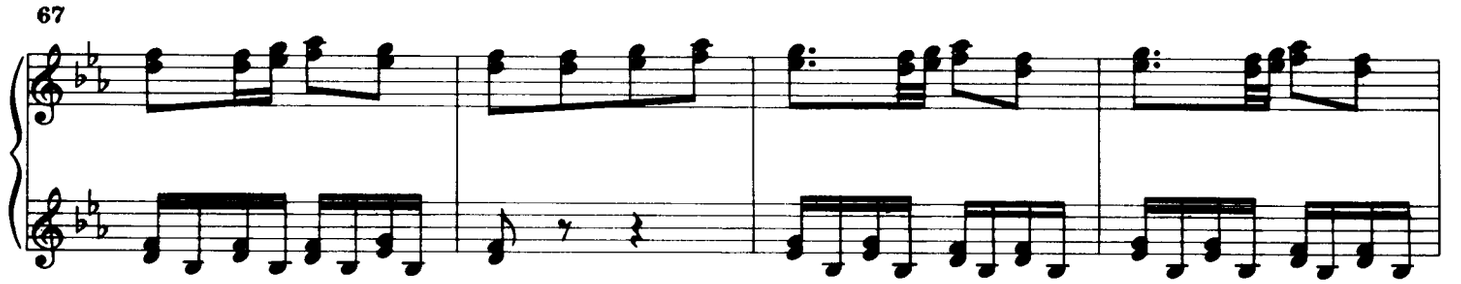
© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados

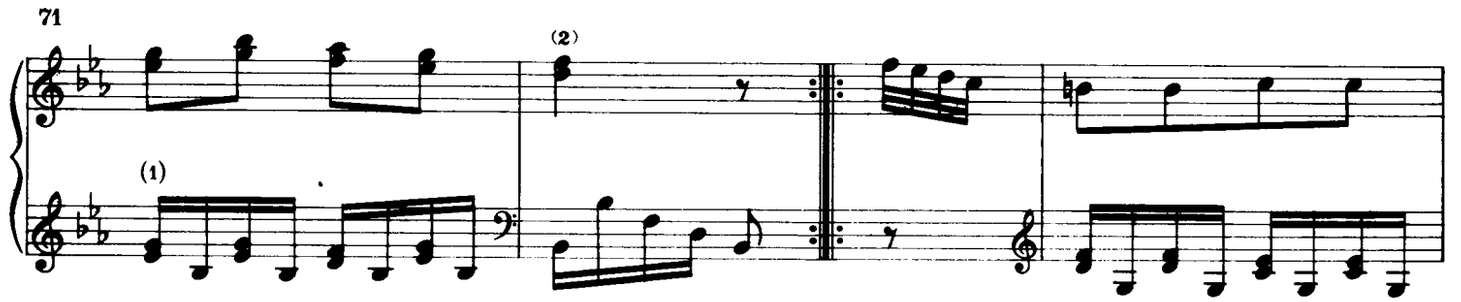


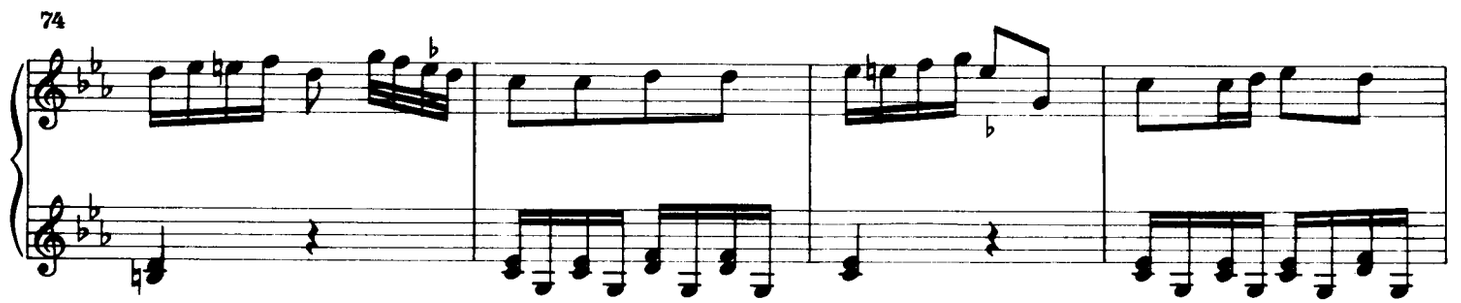
Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es

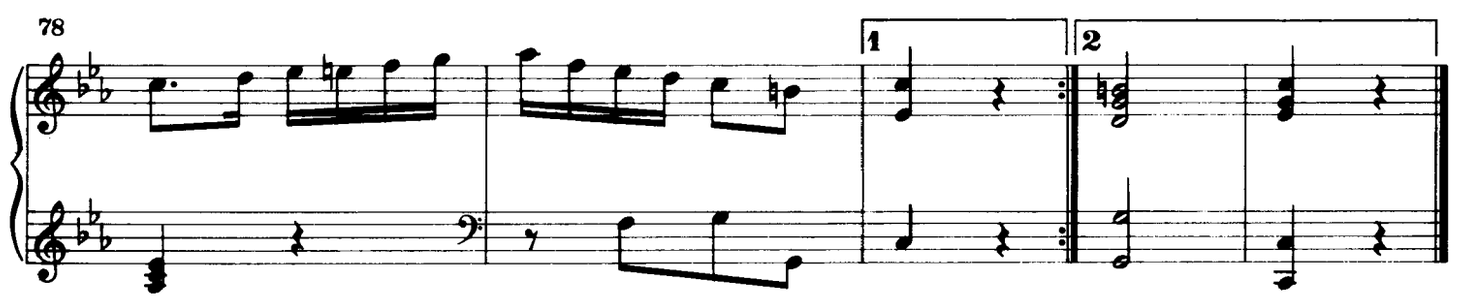


© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados



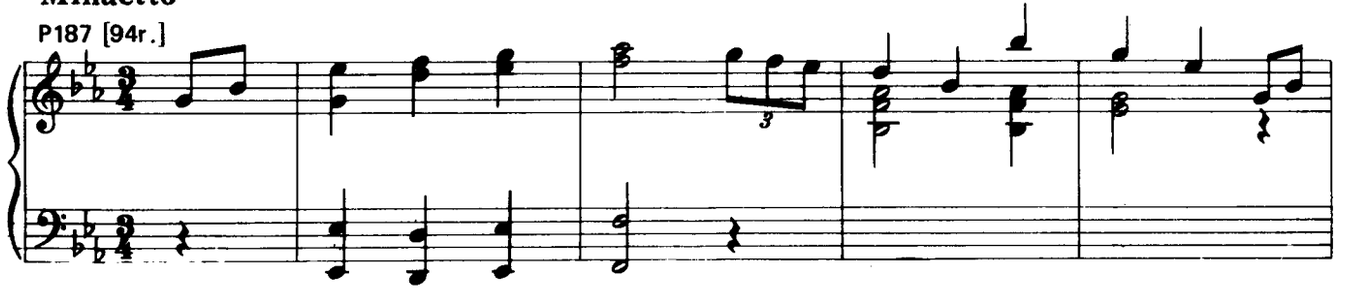


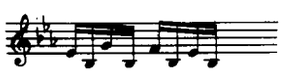


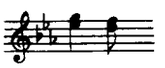


Minuetto

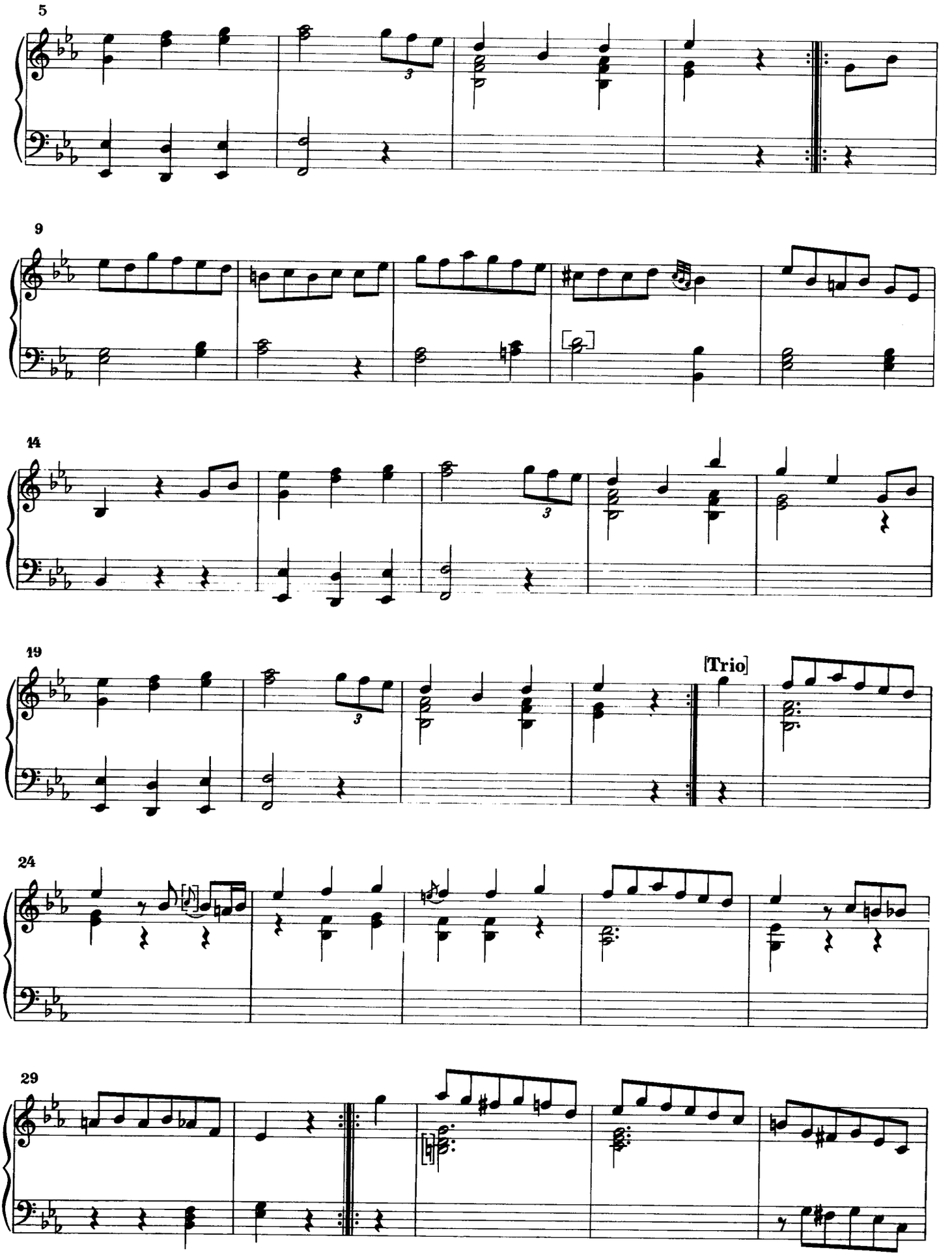
P187 [94r.]



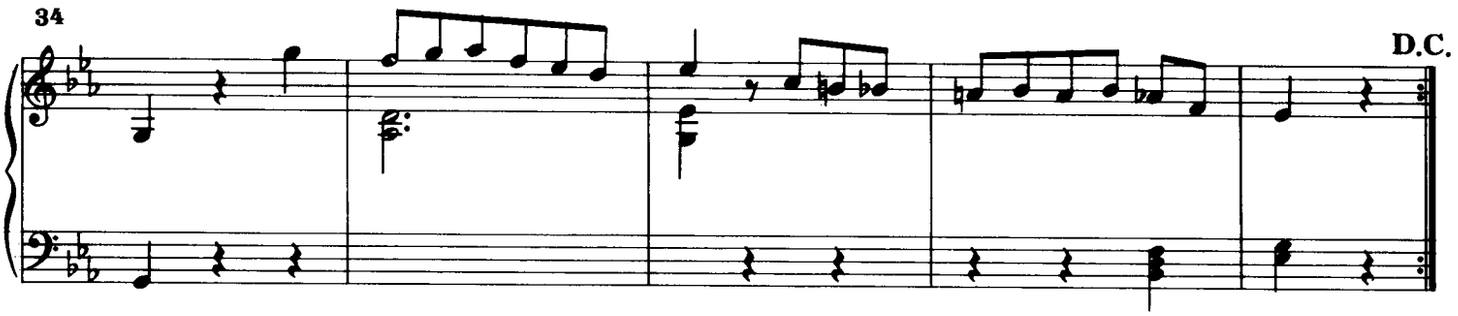
1) Orig. 

2) Orig. 

Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es

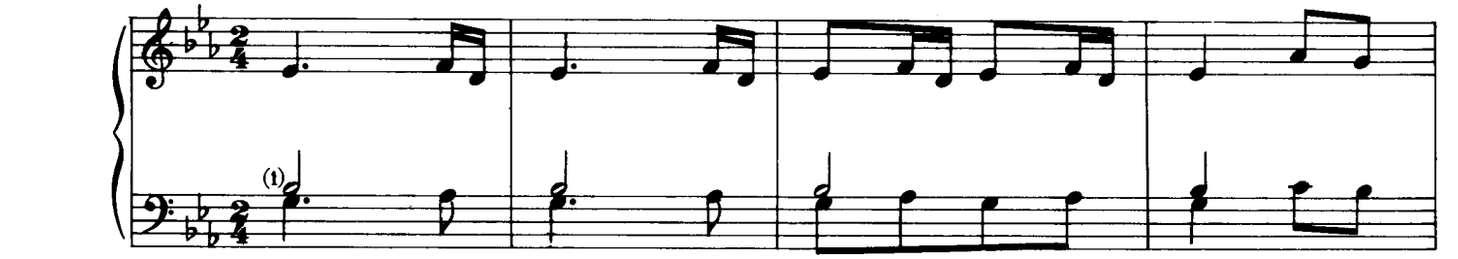


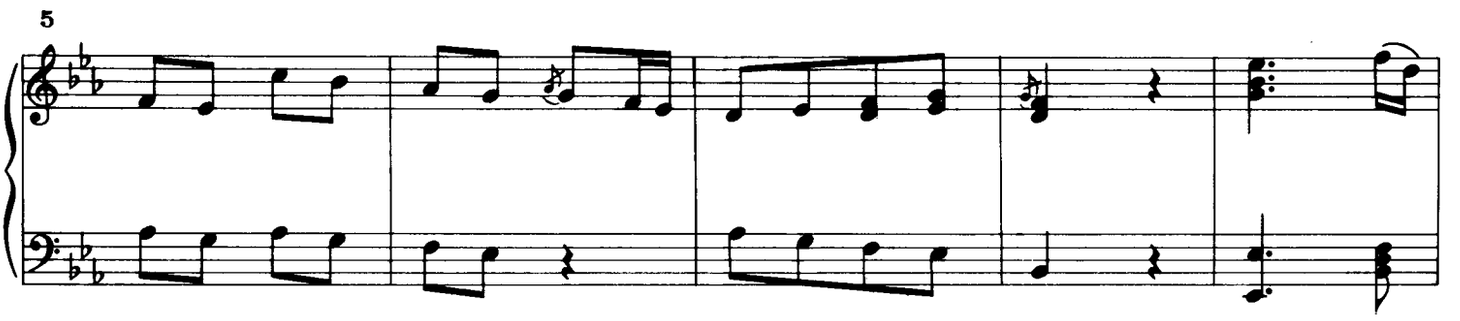
© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados

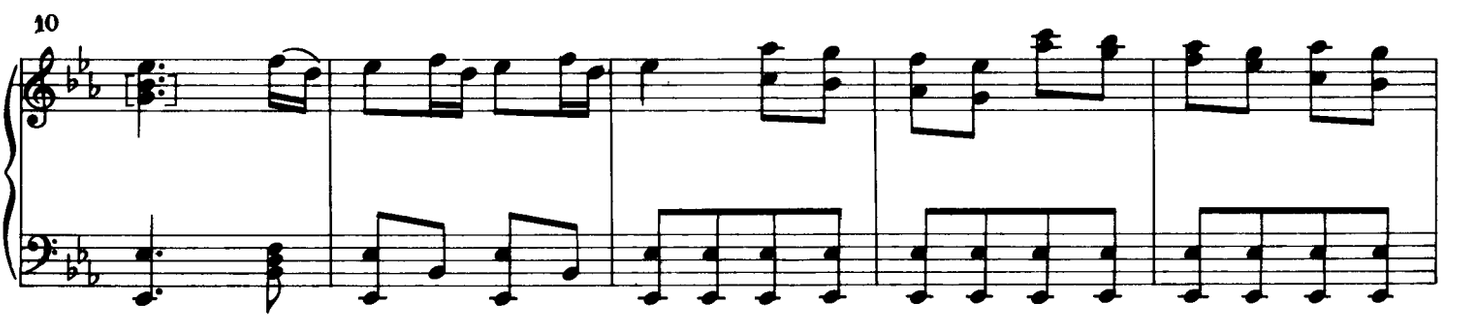


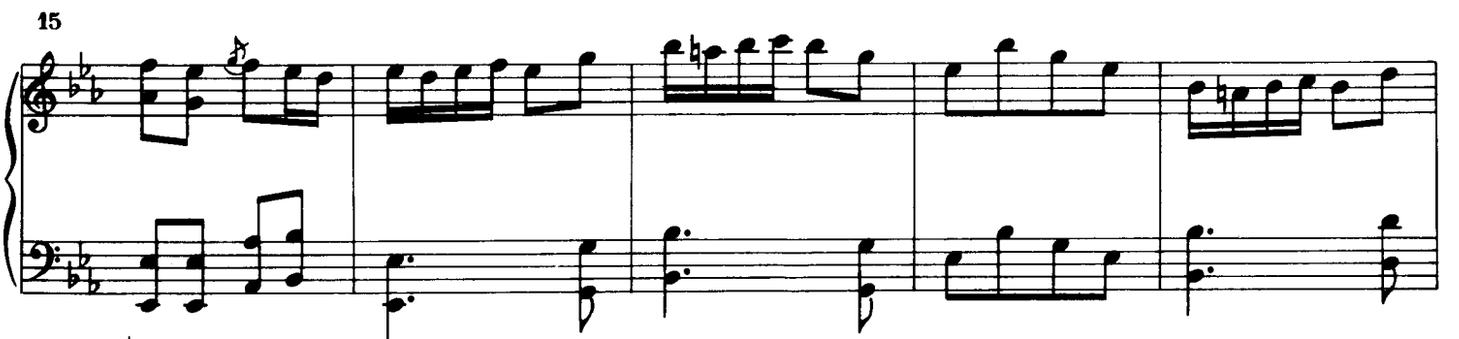
Finale. Presto

P. 188 [94v.]



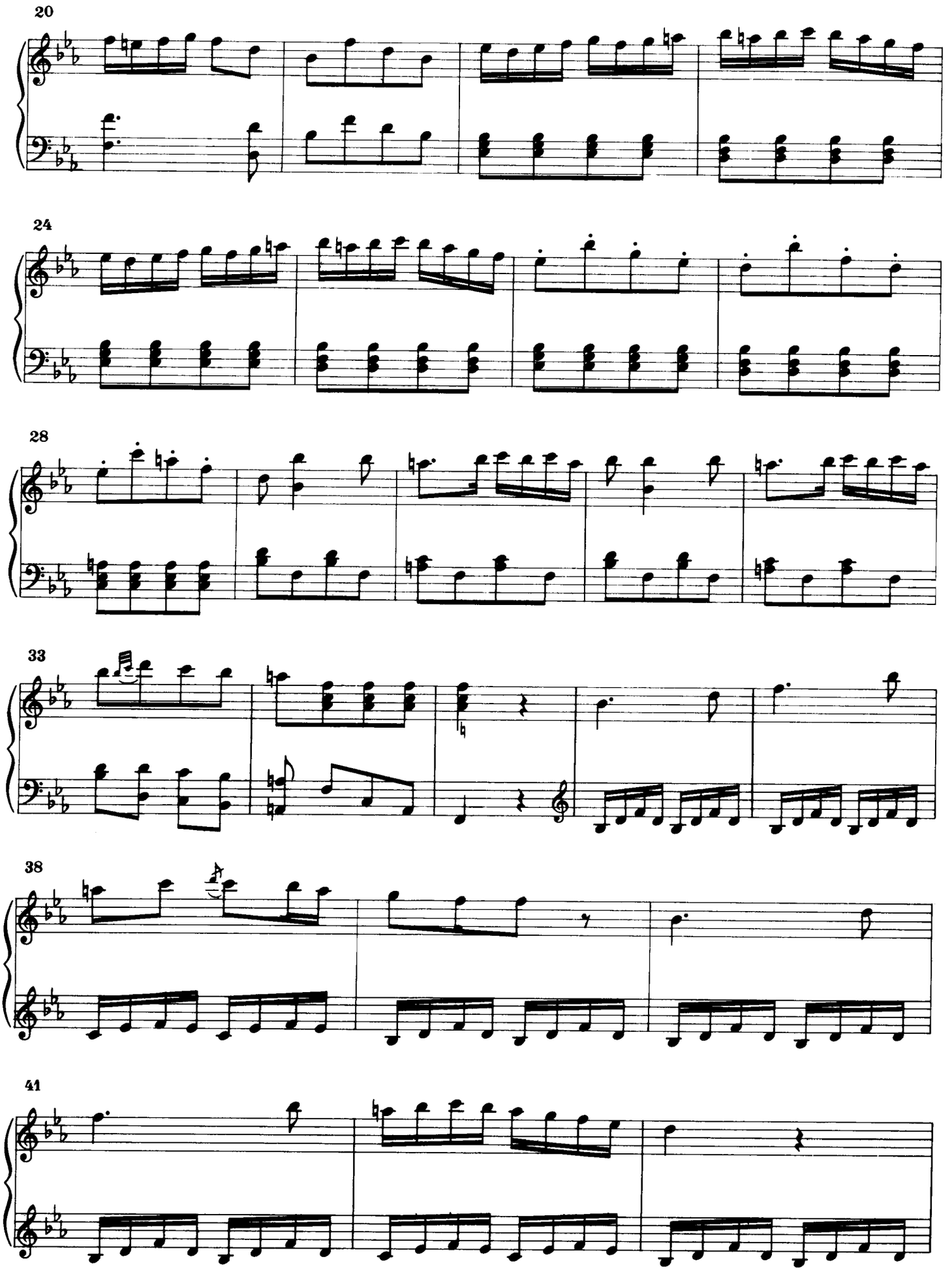




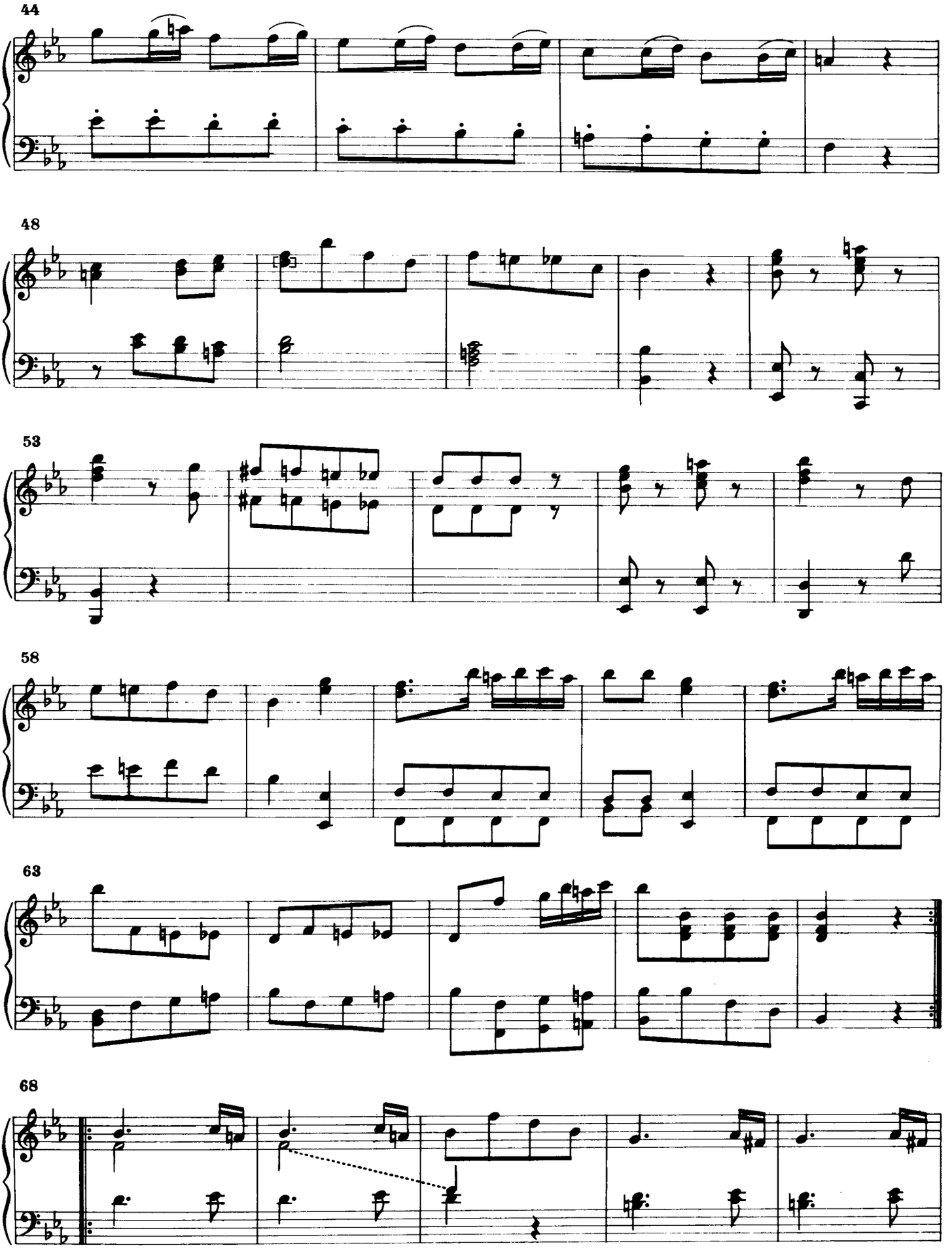


1) Orig. Si 𝅗𝅥 ligado en 3 compases.

Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es

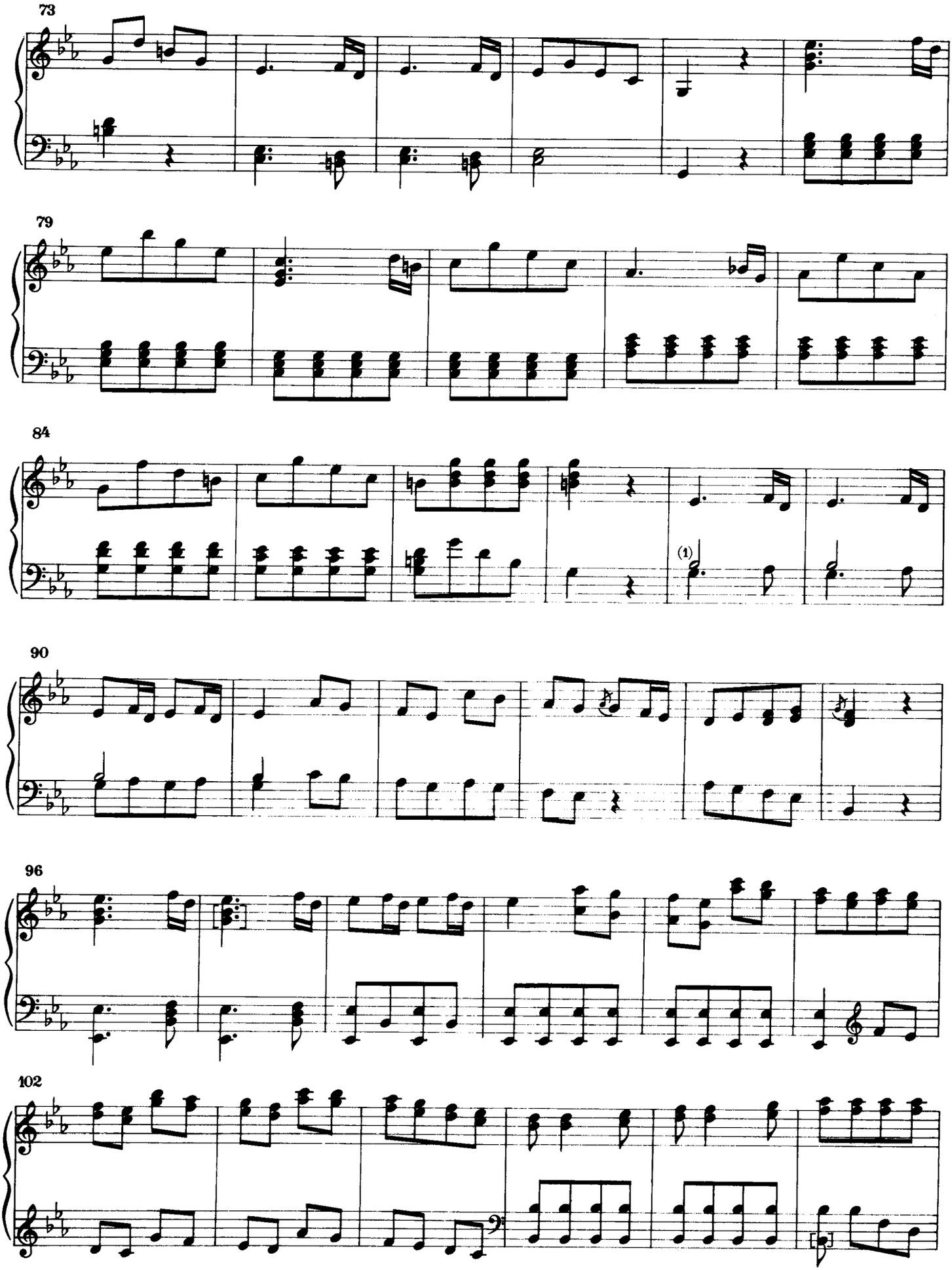


© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados



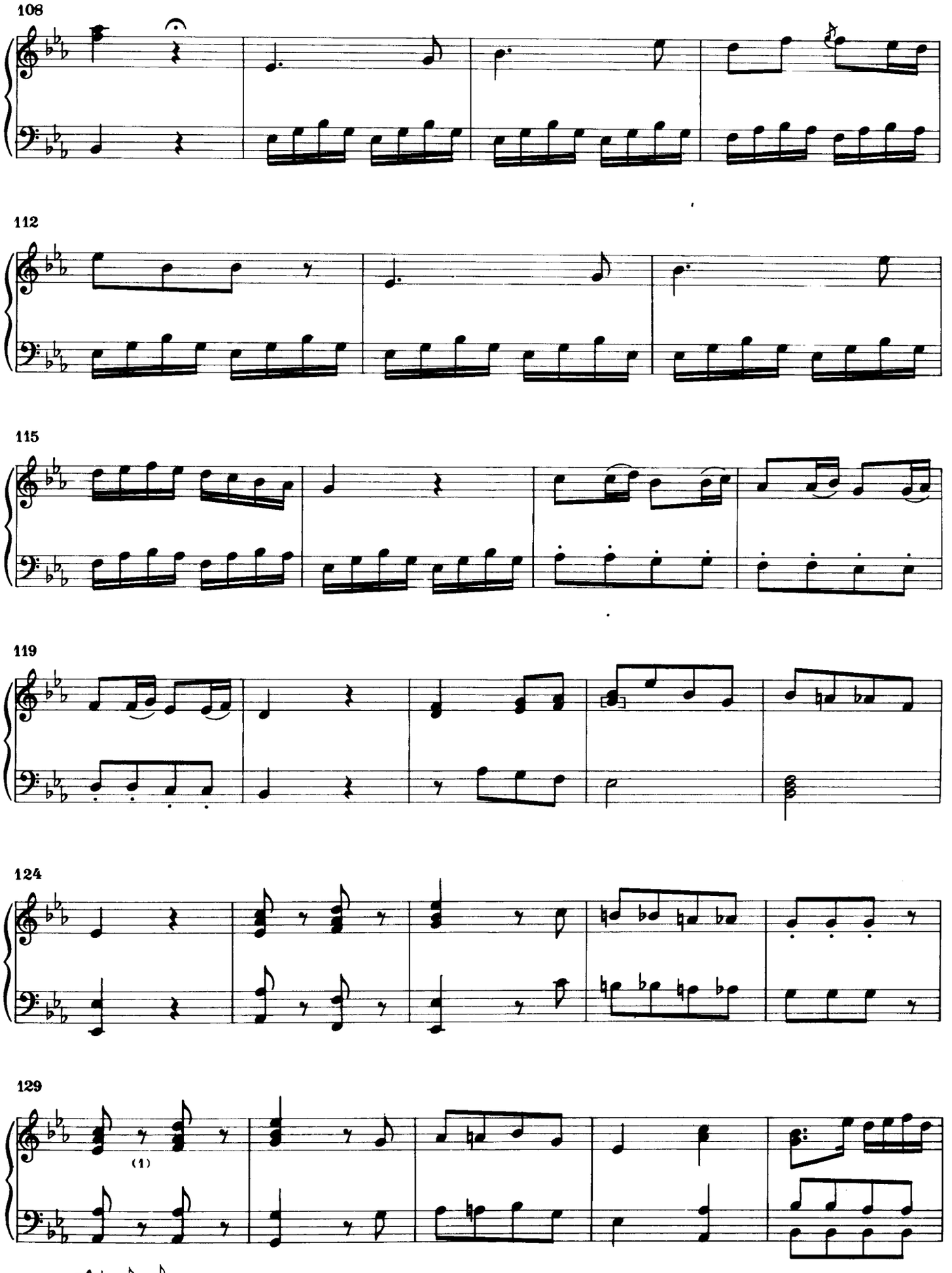
1) Orig. Si ligado en 3 compases.

Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es



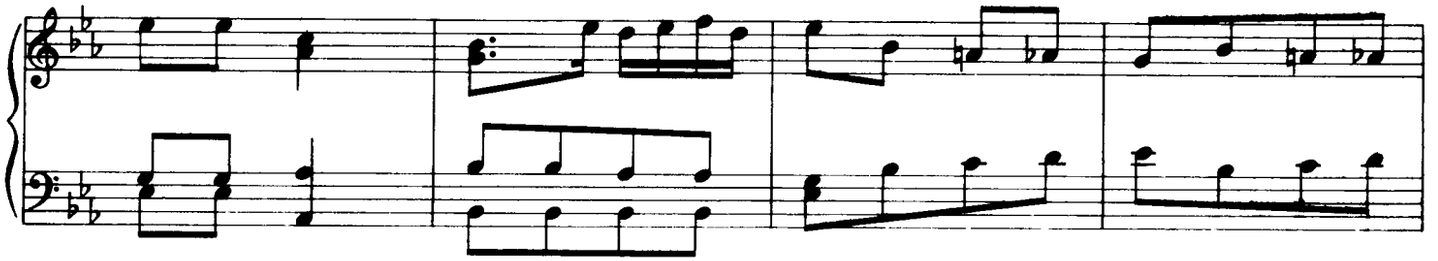
1) Orig. Si ligado en 3 compases.

© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados

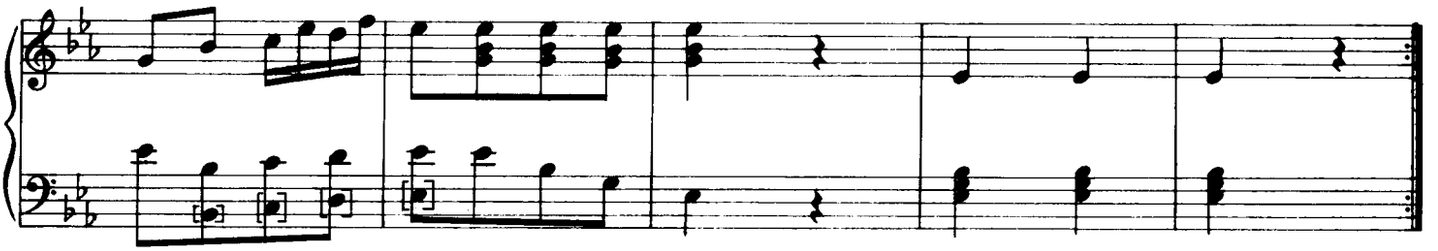


Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es

134



138

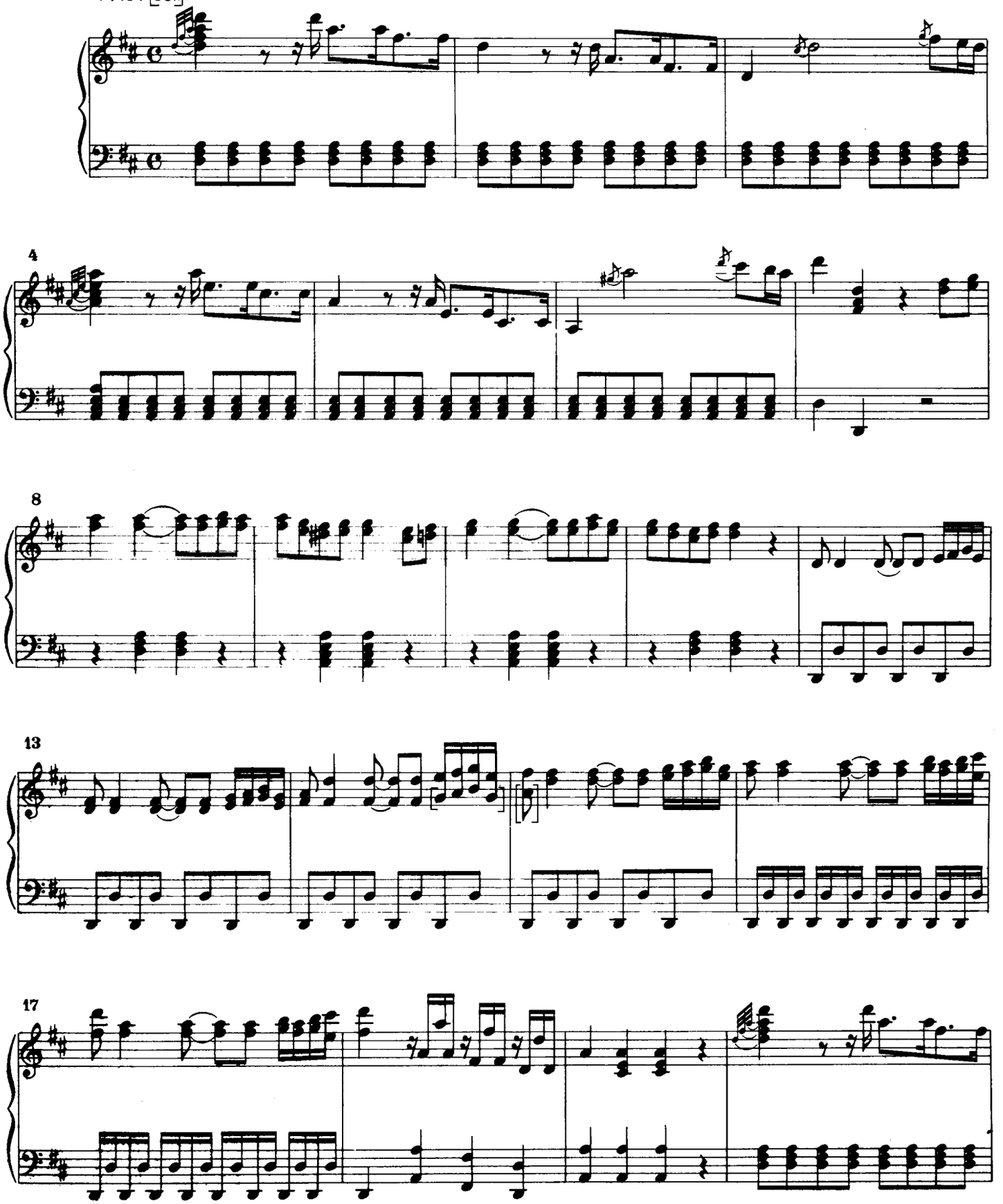


© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados

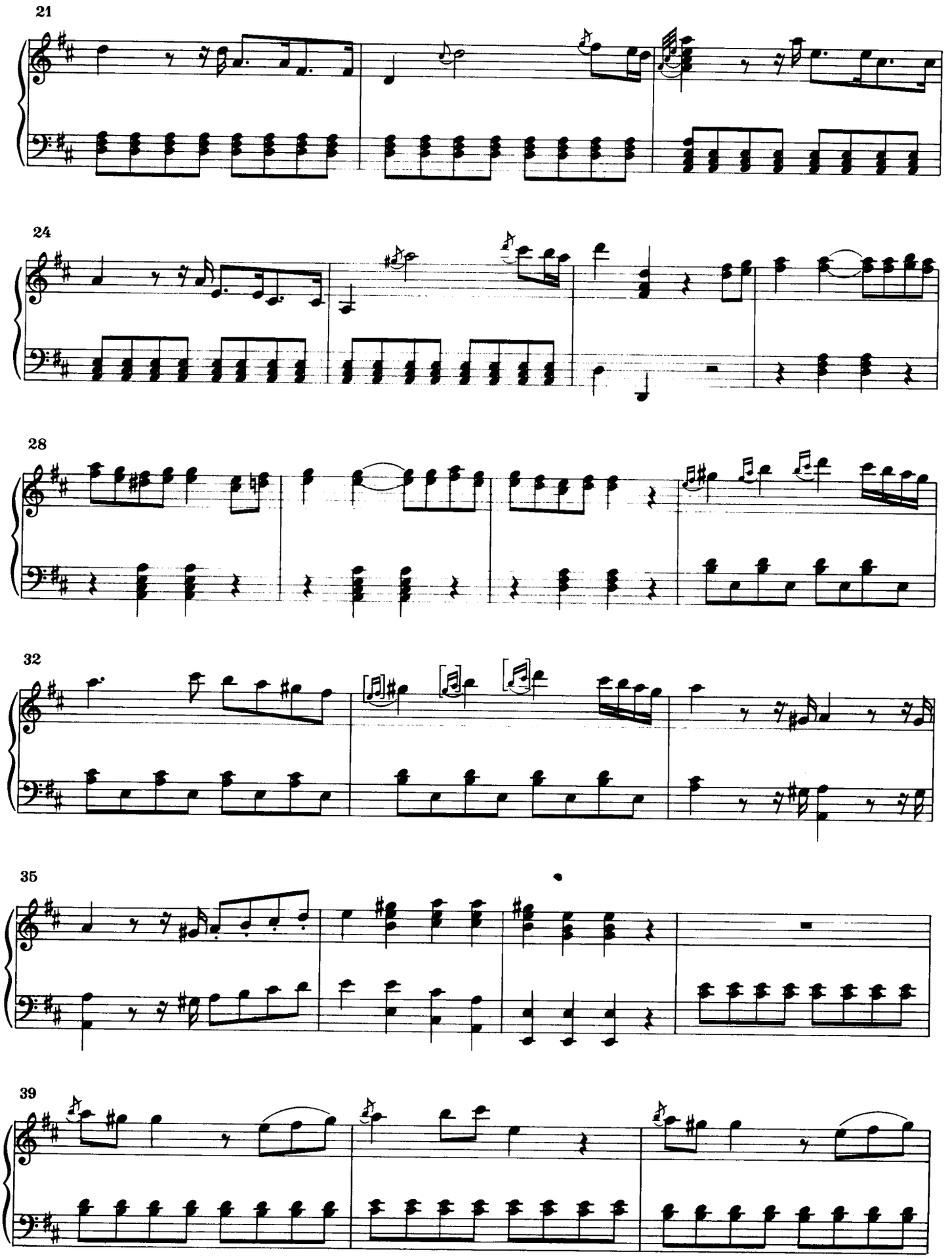
SINFONIA III

Allegro moderato

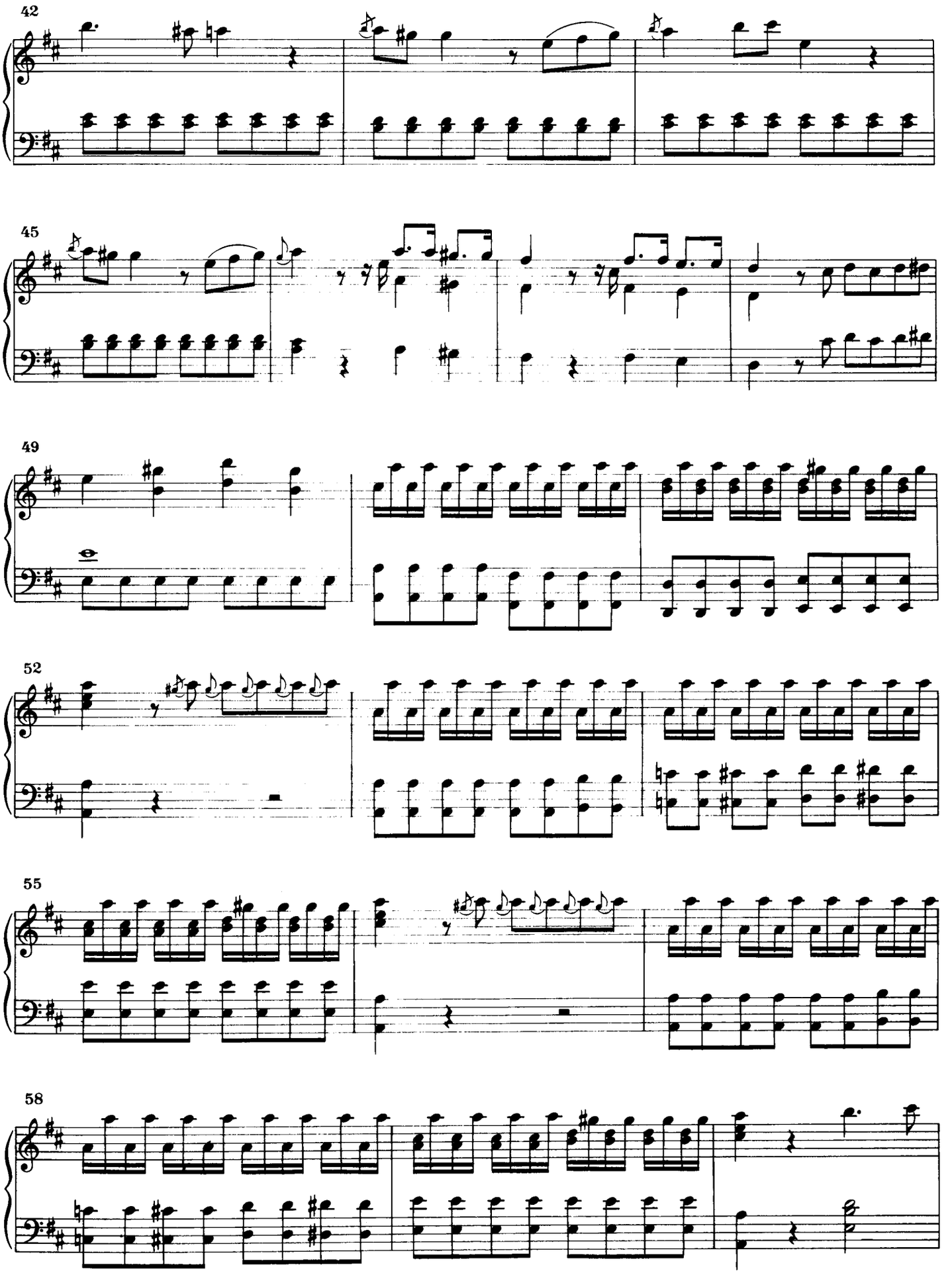
P. 191 [96r.]



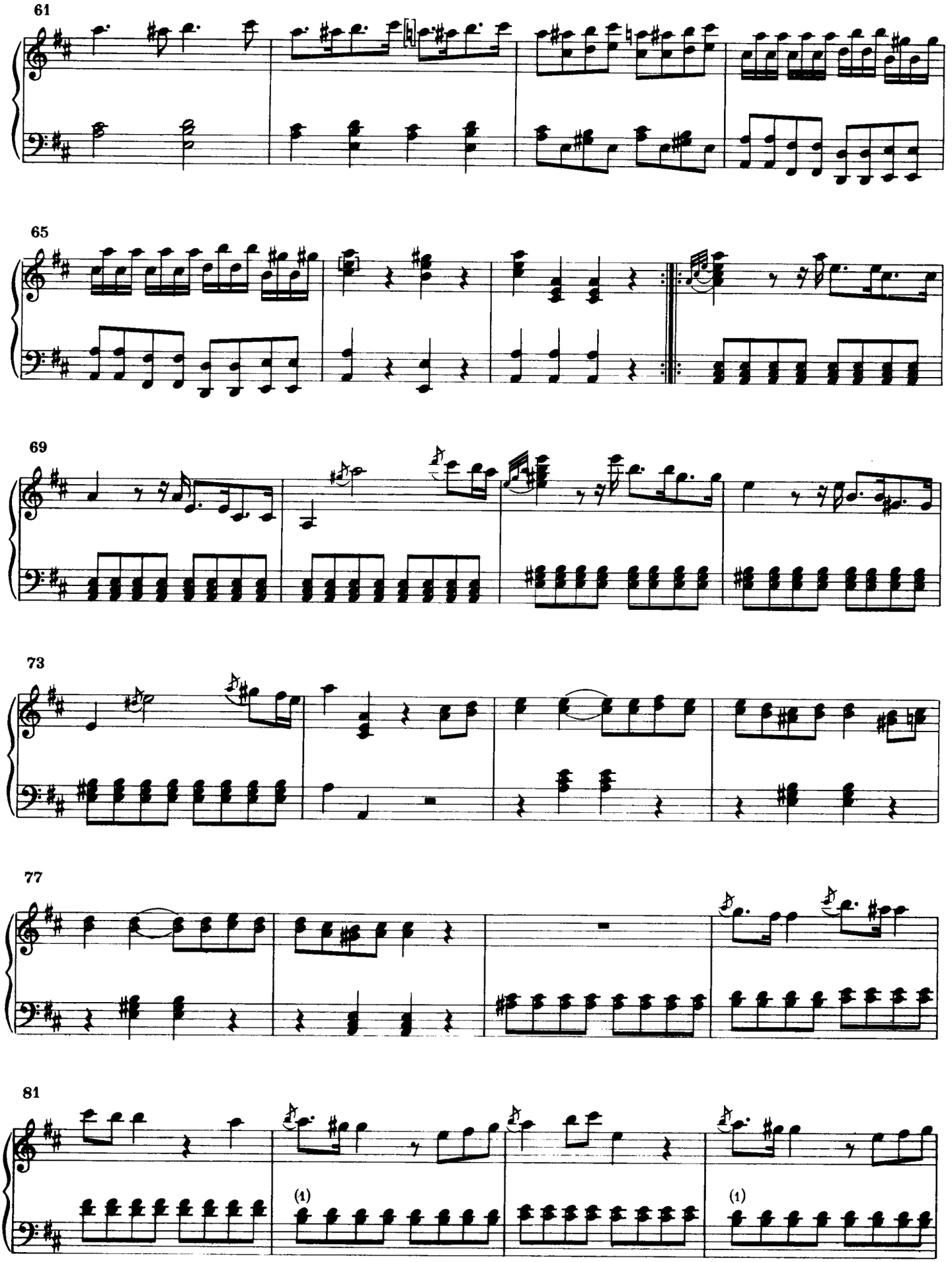
Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es



© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados

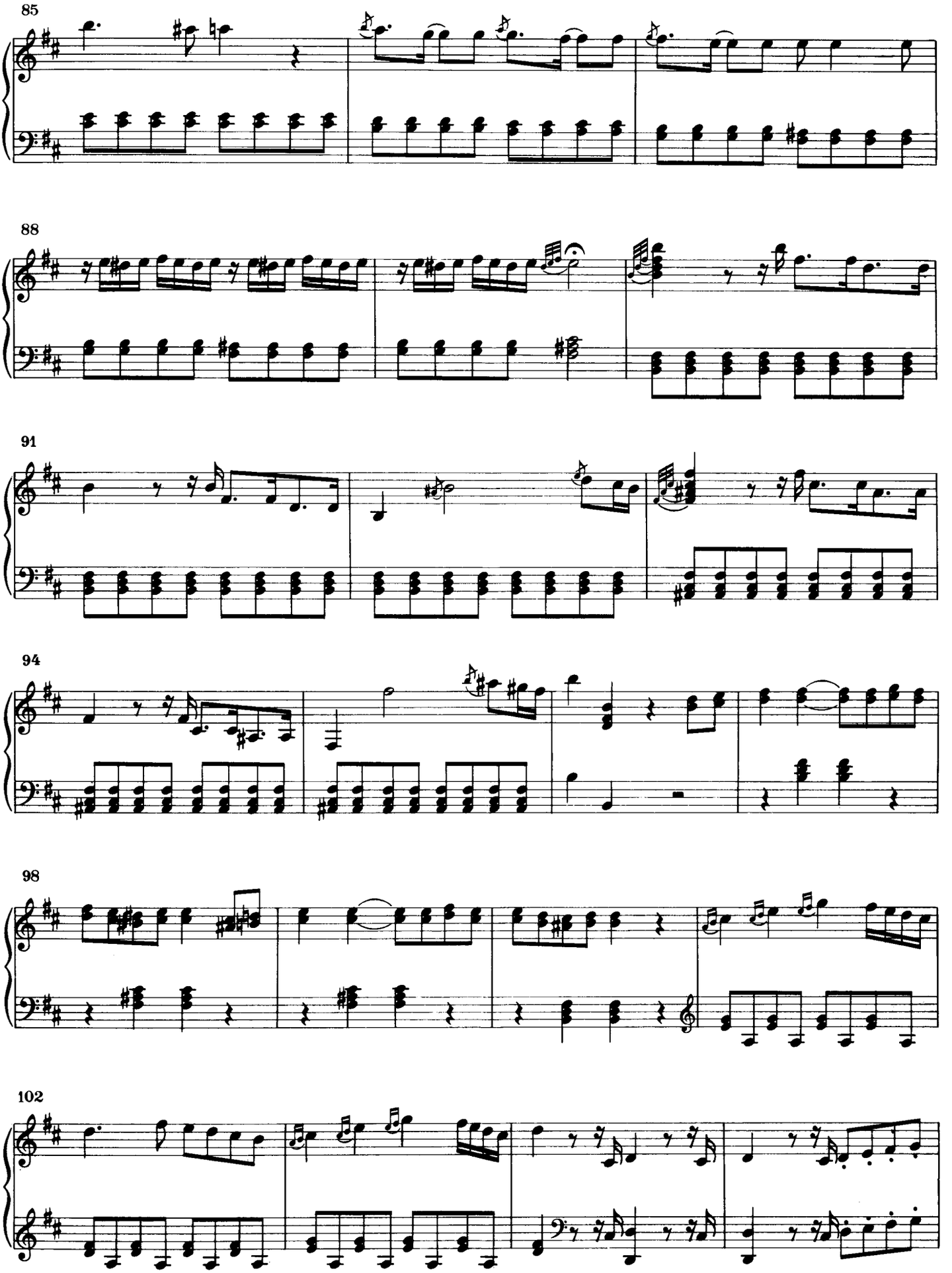


Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es

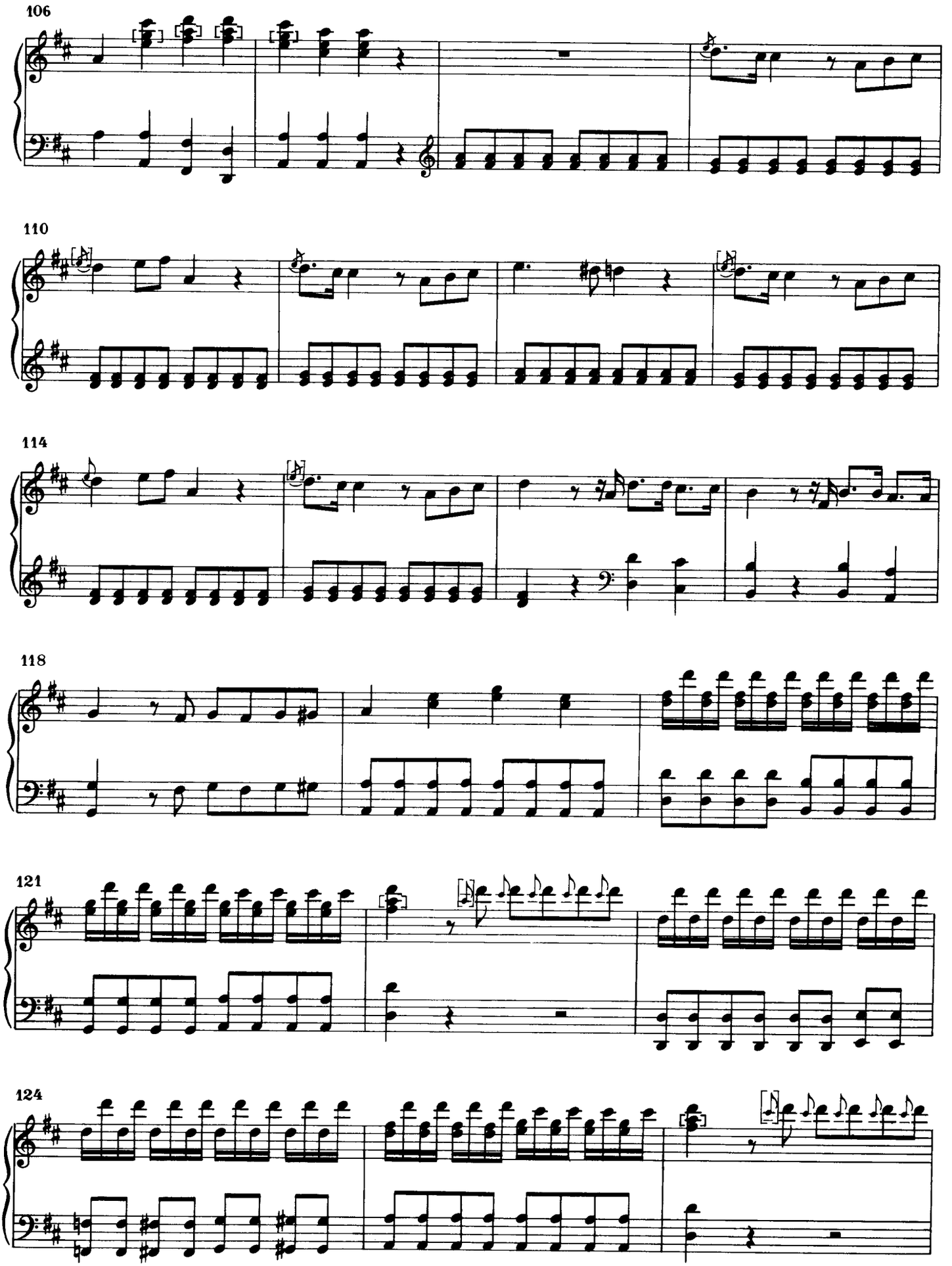


1) Orig.

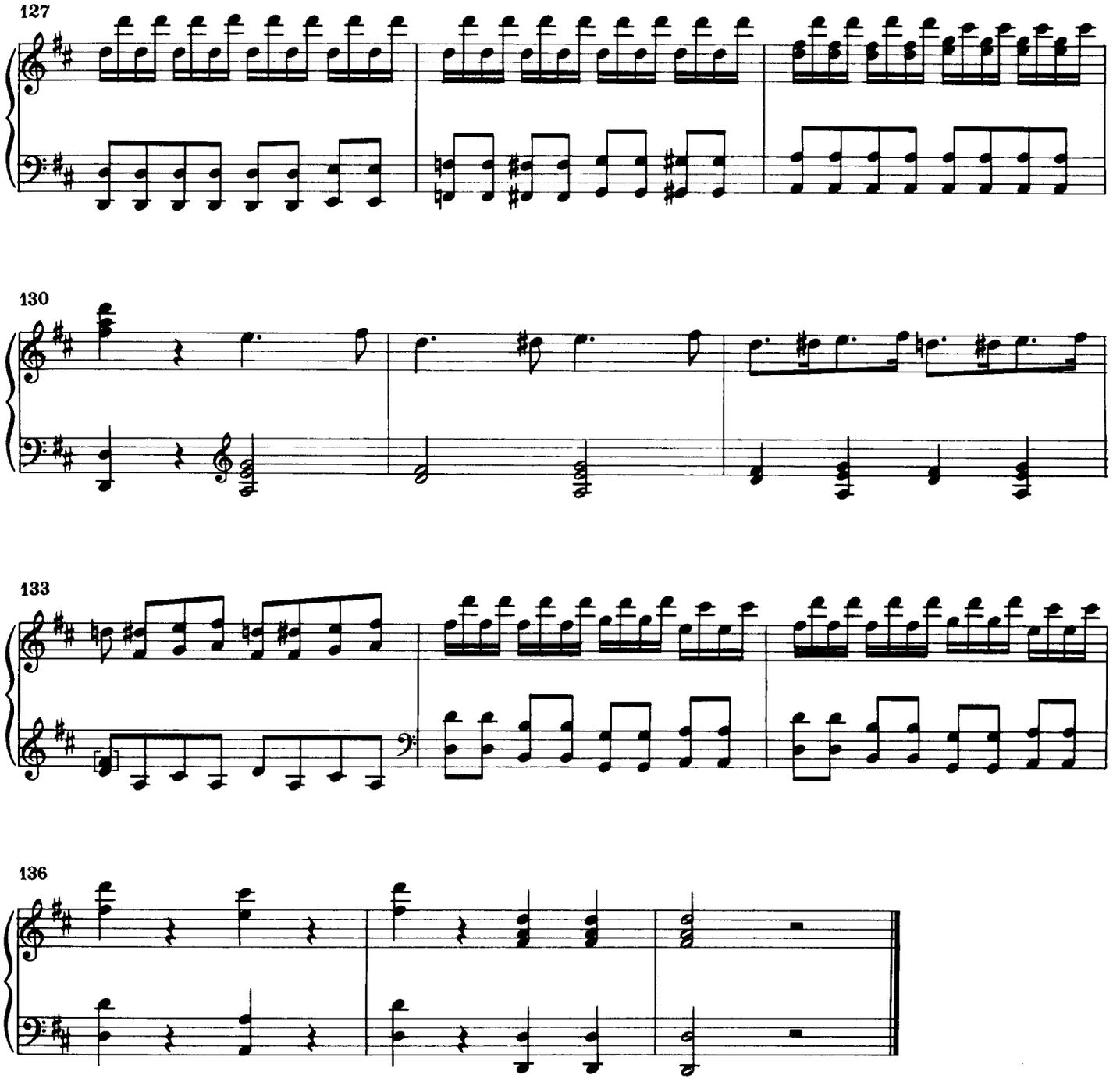
© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados



Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es

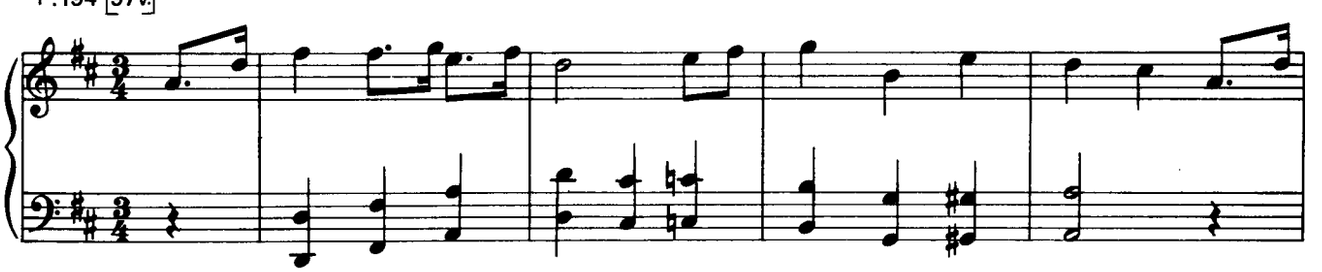


© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados

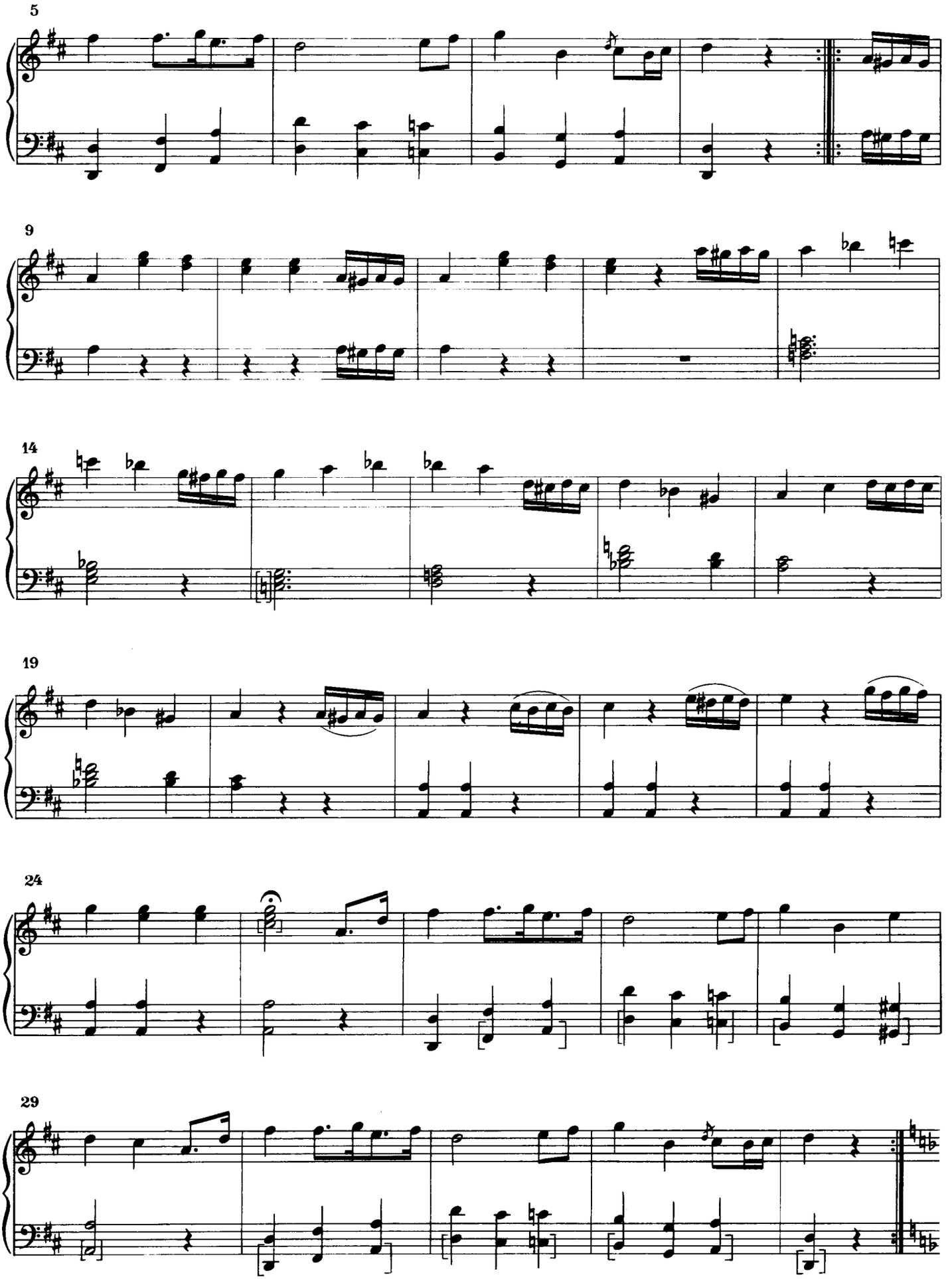


Minuetto

P.194 [97v.]

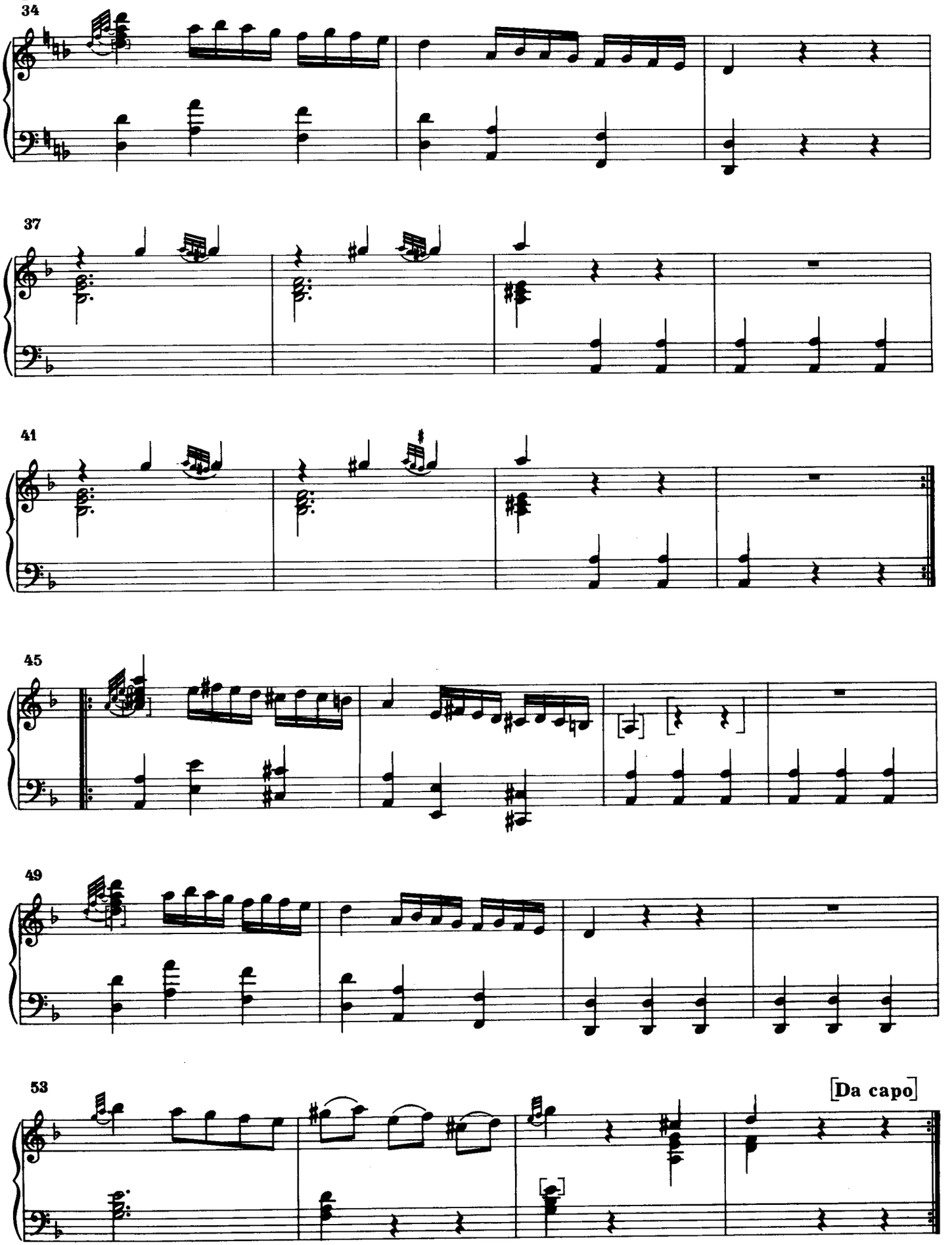


Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es



© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados

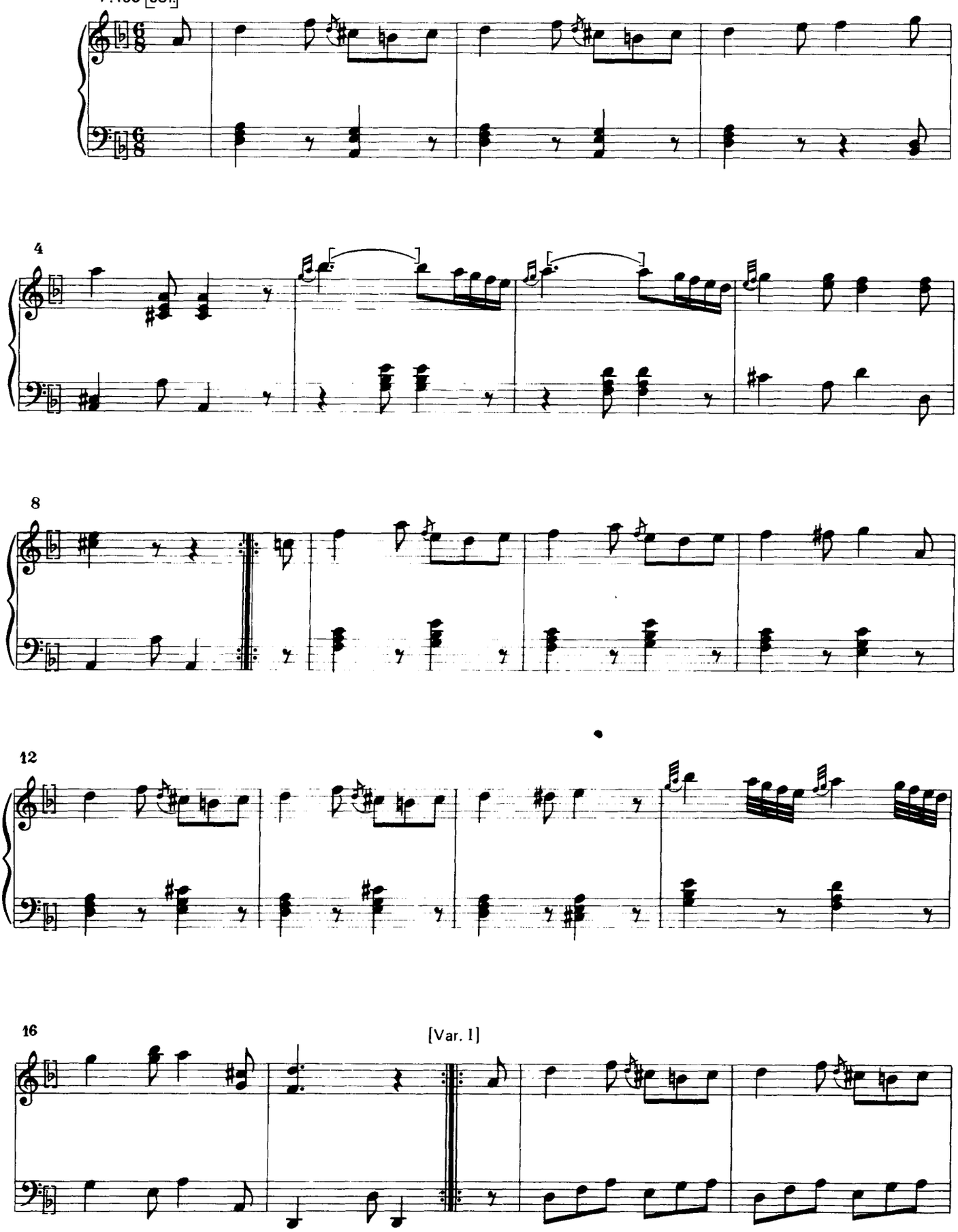
Trio



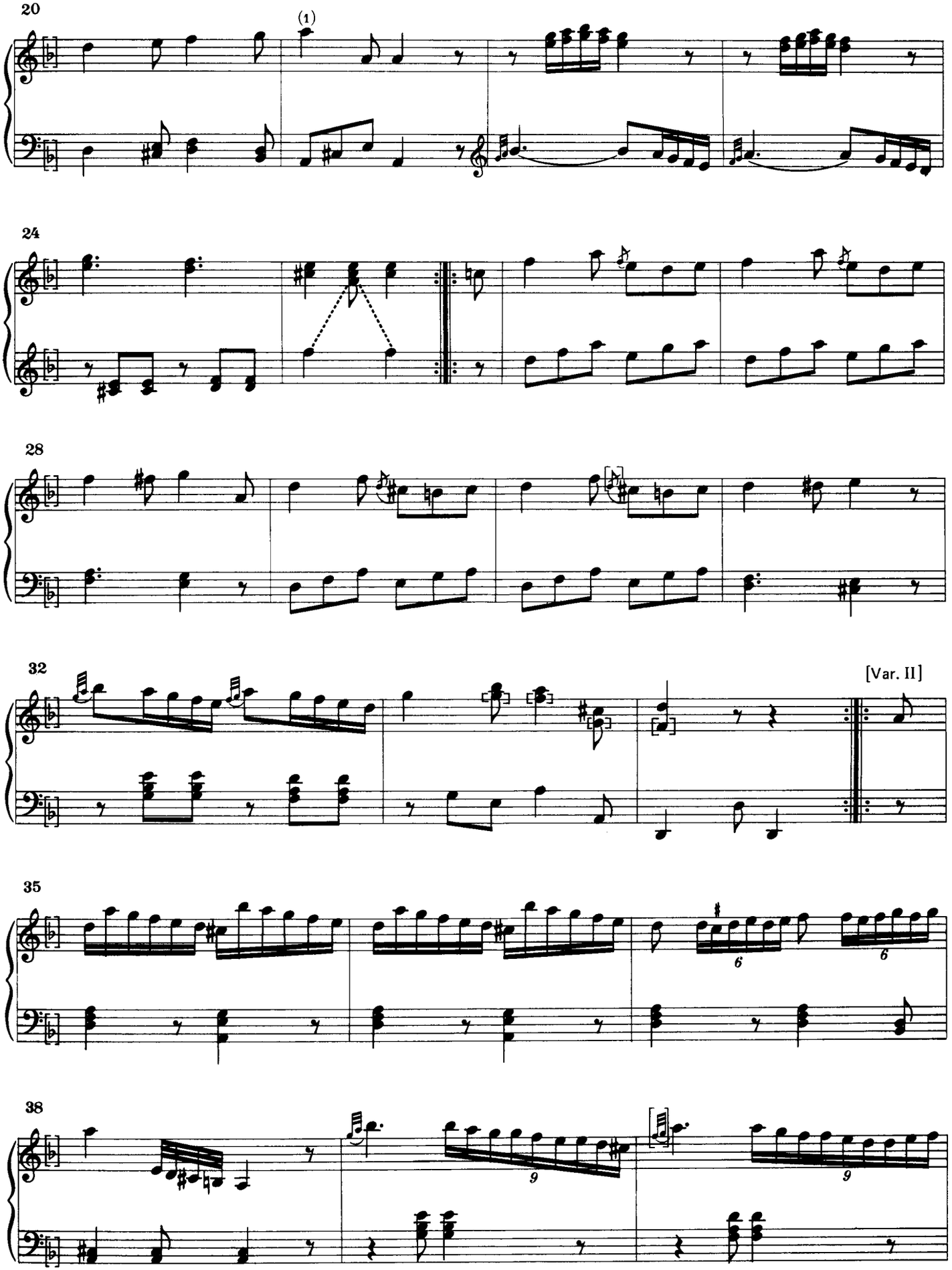
Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es

Adagio. Larghetto. [con variaciones]

P. 195 [98r.]

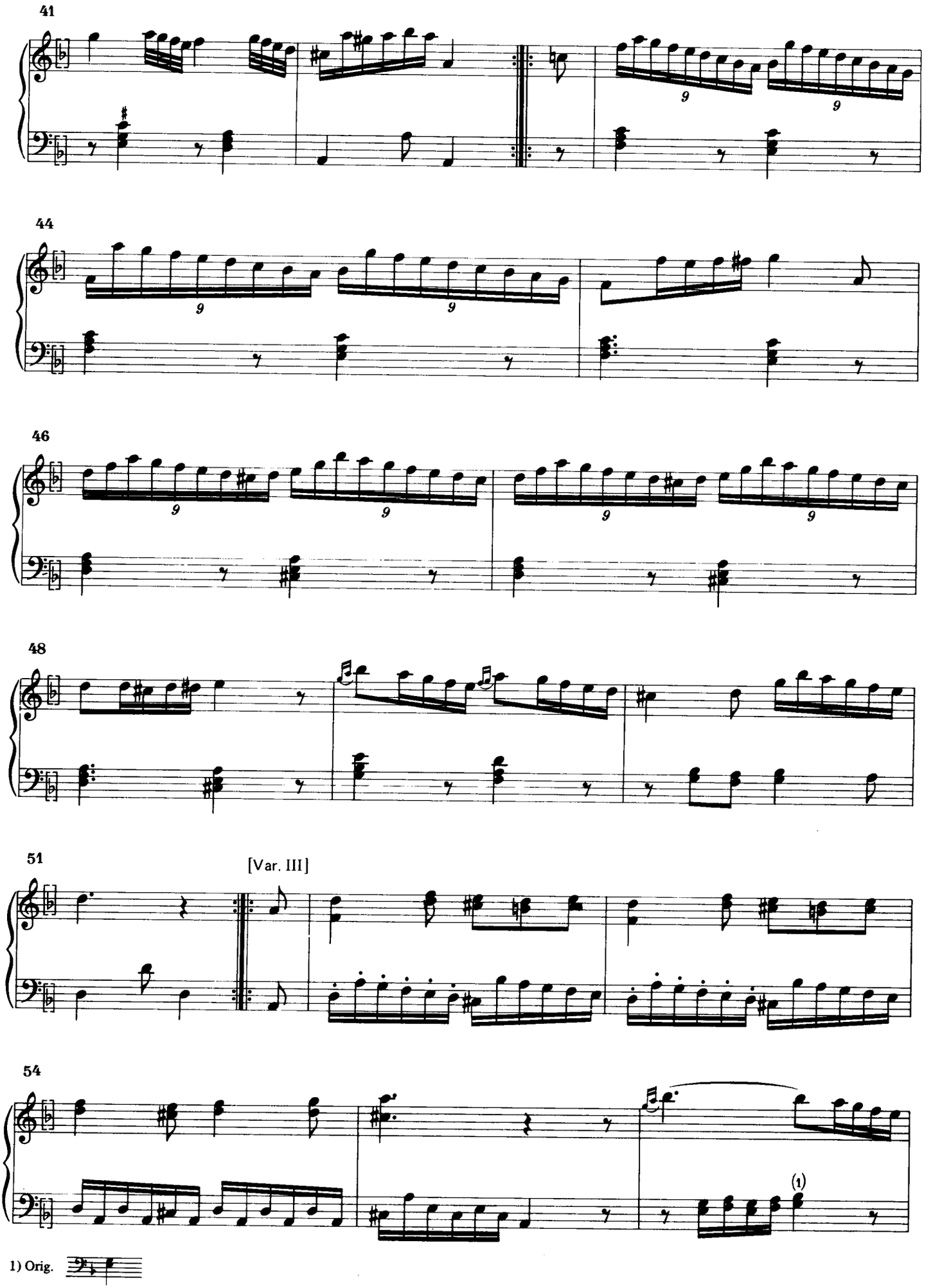


© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados

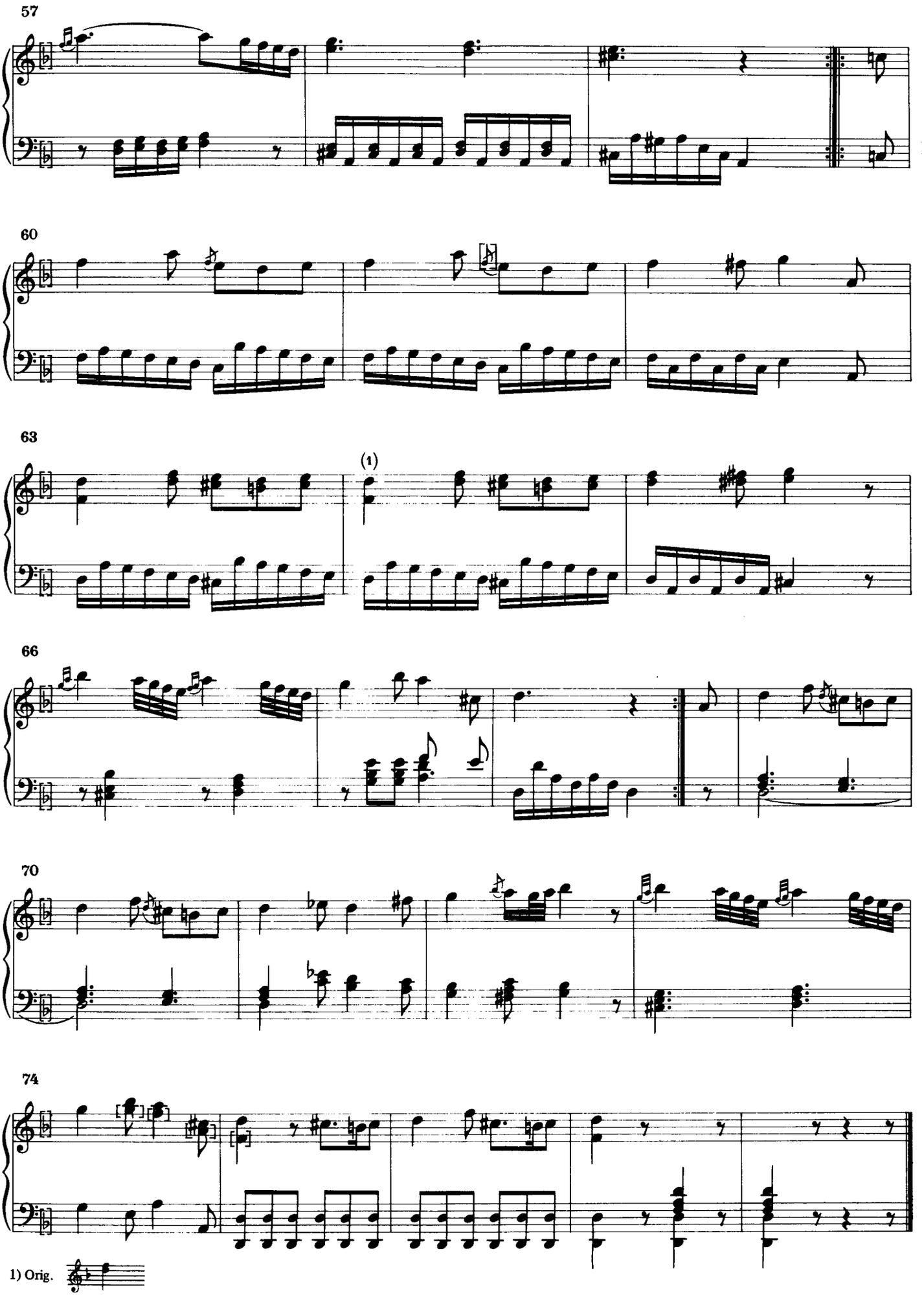


1) Orig. La ♯

Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es



© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados


57
60
63
(1)
66
70
74
1) Orig.