

L'obra per a teclat d'Anselm Viola (1738-1798)

M. Lluïsa Cortada i Noguero

Resumen. *La obra para tecla de Anselm Viola (1738-1798)*

Anselm Viola, (Torroella de Montgrí, 1738 - Montserrat, 1798), fue monje, compositor, maestro de capilla y maestro de la escolanía del citado monasterio. Su estilo oscila entre la tradición barroca del contrapunto y un estilo más especulativo que lo sitúa en el pre-clasicismo. La armonía de las sonatas, basada en la fórmula IV-V-I, sigue los pasos de la armonía haydiniana de la trias armonica y de la música clásica, reforzados por el dinamismo retórico de los grados V-I. En algunas obras presenta una armonía de contrastes alejada del centro tonal. El catálogo de sus obras incluye: misas, salmos, versos, un concierto para bajón y orquesta, 18 estudios para fagot, una fuga, tientos partidos y sonatas. La obra compositiva de Viola muestra la evolución hacia el clasicismo de la «Escuela de Montserrat».

Résumé. *L'œuvre pour clavier d'Anselm Viola (1738-1798)*

Anselm Viola (Torroella de Montgrí, 1738 - Montserrat, 1798) fut moine, compositeur, maître de chapelle et maître de la Manécanterie du Monastère de Montserrat. Son style oscille entre la tradition baroque du contrepoint et un style plus spéculatif qui le situe dans le pré-classicisme. L'harmonie des sonates basée sur la formule IV-V-I, suit les traces de l'harmonie haydienne des trias armonica et de la musique classique renforcées par le dynamisme rhétorique des degrés V-I. Il présente dans certaines de ses œuvres une harmonie de contrastes qui s'éloigne du centre tonal. Le catalogue de ses œuvres comprend: des messes, des psaumes, des vers, un concert pour basson et orchestre, 18 études pour fagot, une fugue, des sonates et des exercices de gammes. L'œuvre de compositeur de Viola montre ainsi une évolution vers le classicisme de «l'École de Montserrat».

Abstract. *The keyboard works of Anselm Viola (1738-1798)*

Anselm Viola (b. Torroella de Montgrí, 1737, d. Montserrat, 1798) was a monk, composer, choir master and teacher in the Choir School at the monastery of Montserrat, Catalonia. His style ranges from traditional Baroque counterpoint to that of a more speculative kind that would place him in pre-classicism. The harmony of the sonatas, based on the IV-V-I formula, follows the steps of Haydianian harmony in the trias armonica and in classical music, but is given strength through the rhetorical dynamism of the V-I grades. In certain works there is a harmony of contrasts which is far from the tonal centre. The

catalogue of his works includes: masses, psalms, verses, a concert for bassoon and orchestra, 18 studies for bassoon, a fugue, sonatas and chord practice exercises. The composition works of Viola indicate the evolution towards classicism in the so-called «School of Montserrat». (Josep Maria Gregori)

Zusammenfassung. Das Werk für Tasten von Anselm Viola (1738-1798)

Anselm Viola, (Torroella de Montgrí, 1738 Montserrat, 1798), war Mönch, Komponist, Kapellmeister und Meister der Sängerknaben des Klosters Montserrat. Sein Stil schwankte zwischen der barocken Kontrapunkttradition und einem spekulativeren Stil, der ihn im Vorklassizismus einordnet. Die Harmonie der Sonaten, die auf der Formel IV-V-I beruht, folgt den Schritten der Harmonie Haydns, der trias armonica, und der klassischen Musik, und werden durch die rhetorische Dynamik der Stufen V-I noch verstärkt. In einigen Werken handelt es sich um vom Tonzentrum entfernte, kontrastierende Harmonien. Im Katalog seiner Werke sind Messe, Psalme, Verse, ein Konzert für Fagott und Orchester, 18 Studien für Fagott, eine Fuge, Kompositione für Orgel und Sonaten aufgeführt. Die Kompositionen von Viola zeigen die Entwicklung zum Klassizismus der «Schule von Montserrat».

Anselm Viola és un dels músics més prestigiosos i interessants de l'escola montserratina de la segona meitat del segle XVIII. Nasqué el 1738 a la població empordanesa de Torroella de Montgrí i fou batejat a l'església parroquial de Sant Genís el dia 15 de juny, segons consta textualment en el Llibre de baptismes de l'Arxiu parroquial¹.

Juny 1738

PERE VIOLA Avuy als quinze de Juny mil set cens trenta y buigt, Jo lo R^o Dr. Bernat de Ribot, p^{re} y sacrista curat de la Igta Parroquial de St. Genis de la present vila de Torroella de Mongri, en las fonts baptismals de la dita Igta, he batejat á Pere, Josep, Antoni, fill legitim, y natural de Francesch Viola passamaner, y de Maria Rosa Viola, y Balanti. foren padrins Pere Balanti Sastre y. Maria Viola avis del batejat tots desta vila.

Hom li imposà el nom de Pere. Era el primogènit del tercer matrimoni del seu pare, Francesc Viola², la mare es deia Rosa Valentí. El pare, que exercia l'ofici de passamaner, es va casar quatre vegades i va tenir un total de setze fills.

1. *Llibre de baptismes de la Iglesia Parroquial de Sanct Genis de la vila de Torroella de Mon[t]grí. Comensa lo any 1726 al gener. f. 116r.*
2. «La rama paterna del Pare Viola, s'establí a Torroella a final del segle XVII, quan el seu avi, Bernat Viola, natural de la veïna població de Gualta i d'ofici passamaner, va contreure matrimoni amb la torroellenca Maria Marull. Al morir el vell Bernat, continuà el negoci familiar, el seu fill Francesc, pare del compositor, que deixà molts fills, fruits de quatre matrimonis». RADRESA i CASANOVAS, J., «De nostra història musical. Anselm Viola», a *Llibre de la Festa Major*, Torroella: Casadevall, 1971.

El 1748, quan tenia deu anys, Pere Viola ingressà a l'escolania de Montserrat on fou deixeble de Benet Esteve (1702-1772), que durant el seu mestratge impulsà la construcció de l'orgue del presbiteri, que portà a terme Antoni Boscà (1735), per al servei de la capella de música i de l'escolania, i consolidà la reforma de l'orgue major empresa pel mateix orguener (1737). És evident que Benet Esteve influí amb el seu mestratge i la seva obra en la formació musical de Viola. Però el veritable mestre del noi Pere Viola va ser Josep Martí (1719-1763). Havia exercit el càrrec d'organista de l'església de Nuestra Señora de la Soledad de Madrid i el 1753 —quan Pere Viola ja feia cinc anys que era a l'escolania— retornà a Montserrat i va ser nomenat mestre de capella i de l'escolania. Els tres anys que tingué com a alumne Pere Viola foren del tot decisius per a la formació musical del futur compositor, el qual considerà Martí com el seu únic mestre.

Després del preceptiu noviciat, el 1757 professà la vida monàstica, i el 1758, tot just un any després de la seva professió, Anselm Viola es traslladà al monestir de Nuestra Señora de Monserrate de Madrid, anomenat familiarment *El Monserratico*, situat al carrer de San Bernardo. Segons Cebrià Baraut, aquesta abadia va ser «erigida per Felip IV a Madrid el 1642 per tal d'acollir la seixantena de monjos no catalans expulsats de Montserrat per la Generalitat de Catalunya el 1641, durant la guerra dels segadors». Quan Viola arribà a Madrid, hi havia mort ja Domenico Scarlatti (1685-1757). A mitjan segle XVIII, la Real Capilla, una vegada reorganitzada, i juntament amb la capella del monestir de La Encarnación —on trobem la presència del compositor Josep Mir i Llussà³— i la de Las Descalzas Reales —on sobresurten Josep Picanyol i Antonio Ripa⁴— era, sota la protecció de la cort, el més important i veritable centre de la música «oficial» i religiosa, des del qual s'establien els paràmetres que calia seguir en la pràctica musical.

Quan Anselm Viola inicià els estudis a Madrid, la Real Capilla era dirigida per Francisco Courcelle (o Corselli, 1702-1778), successor de José de Torres (c.1665-1738). José de Nebra (1702-1768) n'era el vicemestre, organista primer i professor de clavicèmbal de l'infant Gabriel⁵. Antonio LITERES (1673-1747), que reposà el repertori litúrgic de la Real Capilla, havia estat organista segon, mentre que Miquel Rabassa (?-1787) i José Moreno Polo (?-1774), incorporat més tard, foren, respectivament, el tercer i el quart organista. Com a violins hi trobem, entre d'altres, Francesc Menalt (1715?-1759) i Francisco Landini; el viola Juan Ledesma; els oboès i les flautes Luis Misón (?-1766) —que també havia estat director de la Real Capilla el 1756— i Juan Mestres. Altres músics destacats adscrits a la Real Capilla dignes d'esment foren Joaquín de Oxinaga (1719-1789), organista des del 1746 fins al 1752, i Sebastián Alberó (1722-1756), organista entre 1746 i 1755.

3. BONASTRE, F., «Viola i Valentí, Anselm», al *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid [en premsa].

4. Idem, ibidem.

5. ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M. S., *José de Nebra Blasco. Vida y obra*. Institución Fernando el Católico. Saragosa, 1993.

El 1768, un any després que Viola abandonés Madrid, José Lidón (1748-1827) fou nomenat quart organista i més tard assumí el càrrec de primer organista, vicemestre i primer mestre de la Real Capilla. L'any següent, 1769, Juan de Sessé també fou nomenat organista, càrrec que conservà durant trenta-dos anys, fins a la seva mort el 1801. Entre 1785 i 1819, Félix Máximo López ocuparia igualment la plaça d'organista.

Aquest important nucli de músics de la Real Capilla influí de segur en el compositor Viola, ja que a través d'ells assimilà la influència italianitzant de la música que havia après a Montserrat del seu mestre, Josep Martí. D'altra banda, és possible que hagués mantingut contactes i que hagués conegut a bastament la música d'Antoni Soler (1729-1783) que, a l'inici de la dècada dels quaranta, havia estat escolà de Montserrat, i aleshores era monjo jerònim de San Lorenzo de El Escorial. Precisament a mitjan desembre de 1761, Soler presentà la seva obra, *Llave de la Modulación*, a la censura dels millors músics de Madrid, Francisco Corselli i José de Nebra, entre d'altres.

Durant els anys de la seva estada a Madrid, Viola, tal com diu Ireneu Segarra, «donà a conèixer el seu talent per a la composició i merescué que les seves obres fossin cantades a la Capella Reial amb molta acceptació»⁶.

Els darrers anys de la seva estada a Madrid, Anselm Viola pogué viure de prop, ultra certs aspectes de la vida de la cort, diversos fets polítics i socials, com el motí de Squillace del 1766 i l'expulsió dels jesuïtes (1767) per part del comte d'Aranda.

El 1768, poc temps després del seu retorn a Montserrat, Anselm Viola fou nomenat mestre de l'escolania i de la capella de música, càrrecs que ocuparia durant trenta anys, fins a la seva mort. Els trenta anys com a mestre de l'escolania constitueixen la gran tasca musical i pedagògica d'Anselm Viola.

Ferran Sorts i Antoni Ràfols, dos dels seus deixebles, ens han deixat valuosos testimoniatges de primera mà sobre les seves qualitats de compositor i pedagog⁷. L'obra de Viola representa una conjunció entre la tradició musical montserratina en la línia de Joan Cererols (1618-1680) i de Miquel López (1669-1723) i la influència italianitzant introduïda a Montserrat a mitjan segle XVIII i assumida plenament durant la seva estada a Madrid.

Catàleg musical

L'obra musical d'Anselm Viola es conserva en bona part a l'arxiu (MOam) i a la biblioteca de Montserrat (MObm), a la biblioteca de Catalunya (Bbc), a la biblioteca de l'Orfeó Català (Boc), a l'arxiu de Guadalupe (GU), a l'arxiu de la Geltrú (GELA), a l'arxiu episcopal de Vic (VIm) i a l'arxiu de la catedral de

6. SEGARRA, I., «Breu diccionari biogràfic dels mestres de l'Escolania de Montserrat i els seus col·laboradors», a *Guia Musical*. 1968-69, 19/20, p. 22.

7. LEDHUY, A.; BERTINI, H., «Ferran Sors», a *Encyclopédie Pittoresque de la Musique*, 1835.

Tarragona (TAc). El catàleg no és gaire extens; si més no, és el que ens ha restat. Està format per les obres següents: «Missa a 5 y 9», «Missa a 5 sobre la escala *Aretina*», «Missa *Alma Redemptoris Mater*», «Tercia para el martes», «Salm *Beatus vir*», «Salm *Laetatus sum*», «*Magnificat* a 3 y 7», «*Magnificat* a seis voces», «Compleatas a 7 voces», «Lamentacion Segunda», «Versos sobre el Kyrie i el Gloria», «Coplas *Los que moran...*», «18 Estudis per a fagot», «Concierto de Bajón», 6 partits, 15 sonates, 1 rondó i 1 fuga.

Estructures formals de les sonates

Les sonates d'Anselm Viola constitueixen un dels aspectes més interessants de la seva obra. Per aquest motiu hi dediquem una especial atenció que ens ha d'ajudar a comprendre l'estil i el llenguatge del nostre compositor. Ben probablement aquestes obres van ser escrites per a una activitat pedagògica del monestir, o bé per ser utilitzades com a interludi de les celebracions litúrgiques. Aquestes sonates presenten una estructura binària en dos grans blocs, que s'inclouen en la definició adduïda per Rosen⁸: «forma de primer moviment o forma *All'egro Sonata*». El seu significat més usual és el d'una forma tripartida, en la qual la segona i la tercera part estan estretament vinculades. La seva estructura —si considerem la sonata com una forma identificable— és constituïda per una primera part que té la funció de conduir al clímax de la segona.

En termes generals, el seu comportament és força regular, amb lleugeres variants, i no presenta grans sorpreses dramàtiques.

Planificació tonal: l'espai harmònic

En termes generals, podem distingir tres nivells:

- Nivell de la tònica.
- Nivell de la dominant en les tonalitats majors.
- Nivell del relatiu o de la dominant en les tonalitats menors.

D'aquest procés se'n deriven diverses relacions. També generen relacions més o menys allunyades les modulacions passatgeres i, a vegades, produeixen efectes de sorpresa o tensions entre el mode major i el mode menor. Alguns elements, però, poden procedir de manera irracional en la juxtaposició de tonalitats. Un tret característic d'aquestes obres és el treball harmònic que algunes sonates presenten immediatament després de la primera part i que pot produir harmonies inesperades i allunyades de la tonalitat d'origen.

En termes generals, però, aquestes sonates no presenten sorpreses tonals, excepte en algun treball harmònic en la segona part.

8. ROSEN, CH., *Formas de Sonata*. Barcelona: Labor, 1987, p. 13.

Morfologia temàtica

Examinant les regles de la transformació del discurs musical de les sonates podem determinar uns criteris que pertanyen al món horitzontal i al vertical, dels quals sorgeixen quatre oposicions:

- a) Cadència perfecta i cadència comuna als dos elements (acabament d'una frase i començament d'una altra concentrats en un punt): *Verschrenkung* o sobreposició, com és el cas de la sonata que veurem més endavant; MOam, m. 484.
- b) Silenci de la línia melòdica cadencial o no.
- c) Base d'acords i descomposició dels acords de la base.
- d) Regularitat i acceleració rítmiques.

Fraseig i articulació

De la varietat del material que hem exposat, n'extraïem les conclusions següents: les sonates no comporten precisions exclusives; l'articulació base és fruit del codi heretat de la tradició del clavicèmbal i de l'orgue, que posa en relleu els suports harmònics amb les tradicionals oposicions dinàmiques. Viola participa de la nova *onada*, qualificatiu que forma part de la classificació feta per Newman en l'estil galant⁹. Estil de textura simple, les frases periòdiques i ritmes gestuals heretats del barroc. Newman¹⁰ també defineix dos estils: el primer, *style shift*, aproximadament des del 1730 fins al 1765, amb textures simplificades; des del 1765 fins al 1795 es produeix el segon estil, amb un canvi profund en el qual la forma i la textura es tornen més complexes. Els ritmes de treset i les síncopes són elements que alternen amb les seqüències canòniques i amb els baixos de *ciaccona*, record del baix xifrat. Berg¹¹ i Scheibe¹² defineixen l'estil galant «com una manera afable i galant d'escriure», que es correspon amb l'obra de Viola. L'increment variat de marques i articulacions dinàmiques tals com accents, ecos, repetició de motius a nivells superiors, repòs cadencial ($\frac{6}{4}$, 5) i elements similars, el fan participar de l'avenç cap a l'estil preclàssic. Per això li escau la classificació d'estil preclàssic que dona Ferreira¹³:

9. NEWMAN, W. S., *The Sonata in the Classic Era*, Nova York: Norton and Company, 1983, p. 119-123.
10. *Ibidem*.
11. BERG, D. M., *The Keyboard Sonatas of C.P.E. Bach: An Expression of the Mannerist Principle*. Buffalo: University of Nova York, 1975.
12. SCHEIBE, J. A., *Der Critische Musicus*, 2 v. Leipzig, 1738-1740.
13. FERREIRA, M. P., «A Sinfonia em Si B Maior de Carlos Seixas (?): Notas sobre o estilo, a data e o autor», a *Revista Portuguesa de Musicologia*, 1992, vol. 2, p. 151.

Barroc	Galant
Continuïtat/interrelació.	Discontinuitat/diferenciació.
Construcció seqüencial.	Construcció modular.
Elaboració de motius.	Seriació de motius.
Repetició a nivell de motiu.	Repetició de motius a nivells superiors.
Ritme harmònic ràpid, cadències ocasionals.	Ritme harmònic impulsiu, cadències freqüents.
Inclinació per imitació.	Inclinació a l'homofonia.
Independència dels plans, material tonal i formal.	Coordinació dels plans, material tonal i formal.

Aquestes característiques determinants de *l'estil galant* es prolonguen fins al classicisme de Haydn i Mozart.

L'extroversió melòdica i harmònica de Viola i el seu llenguatge musical no difereixen d'altres compositors de l'època; per això podem afirmar que Viola segueix la tradició generacional d'Antoni Soler.

Ornamentació

L'ornamentació, sovint implicada en la melodia, es presenta bàsicament escrita en forma de *grupetti*, trinats, ritmes llombards, mordents i *tirate*. També la trobem representada per símbols de trinats, mordents i cadències lliures acompanyades de la paraula *Arbitri*.

Àmbit

L'àmbit emprat en aquestes obres no és gaire extens, la qual cosa pot significar que Viola utilitzava un instrument amb un teclat relativament reduït, de 45-47 teclades¹⁴. Algunes sonates van del Do al do^{'''} i en els altres casos l'àmbit és més reduït.

Per exemplificar el nostre comentari, presentem el text musical i l'anàlisi d'una sonata de Viola en la tonalitat de do major que porta el número 8 de catàleg¹⁵ i que es troba a l'arxiu de música de la biblioteca del monestir de Montserrat.

14. L'orgue gran de Boscà del 1737 disposava, en època de Viola, «de 72 registres, alguns de partits en dos teclats, tal com ho assenyalen les indicacions d'algunes obres del P. Anselm Viola».
15. CORTADA, M. L., *Anselm Viola. Compositor i pedagog, monjo de Montserrat (1738-1798). L'obra per a instruments de teclat*. Tesis doctoral, UA Barcelona, 1996.

MOam, m. 484, p. 36-37.

Tonalitat: do M / compàs 3/8 / àmbit: Do - do'''

1a. part, 1-46 cc., *do M — sol M* 2a part, 47-105 cc., *sol M — do M*
total: 105 cc.

Descripció temàtica

A	/B	/C	/D	/Coda//T. H.	/	A	/B	/C	/D	/Coda
	18	30	38	47	62	69	75	87	95	

Anàlisi temàtica

B-T, C-D, D-T//T H, *mi b M-fa m/la b M, si b M, fa M, A-Rm, Rm-T, C-T*

Primera part

Compassos

- A: mostra un començament canònic o d'invençió a l'octava, amb un caràcter introductor de *toccata*. Comença per la quinta de l'acord, que és imitat, dos compassos després, per la mà esquerra. El motiu segueix amb una figuració que accentua el baix T/D. Frase de 8 compassos amb descans sobre una semicadència ornamentada.
- B: en el to de la T, modula a *re m/fa M* i DD, secció que prepara la modulació a la D. L'accent rítmic d'origen llombard evoluciona 2 x 2, i segueix després amb un accent per compàs. L'esquerra mostra un ritme continuat d'acords sobre unes harmonies de V-I. La figuració melòdica evoluciona seqüencialment, repetint el disseny quatre vegades fins a aconseguir una cadència sobre el V amb retard de la tercera en el soprano.
- C: més melòdic en el to de la D, alterna l'acord de D/T que rep l'impuls 2 x 2, accentuat per un ornament que li confereix la dinàmica *ffp*. Les síncopes que s'originen en la melodia, sobre un baix d'acords desglossats, acceleren el ritme 1 x 1, que és frenat per la semicadència amb retard superior.
- D: repeteix un element figuratiu d'A (compàs 3 de la mà dreta), que es repeteix una octava baixa sobre l'acord de T amb la fórmula, IV-V-I.
- Secció codal o grup final, basada en octaves alternades T/D a les mans dreta/esquerra. Cadència autèntica de *sol M*.

Segona part

- T. H: reiteració de la nota *sol*, comuna a *sol M* i *mi b M*, que formula una síncopa al soprano, sobre un baix descendent fins a aconseguir la cadència autèntica de *fa m*. Seqüencialment, evoluciona el mateix disseny en *la b M* i, per cromatisme, a *si b M, fa m*. Un compàs pont per juxtaposició serveix d'enllaç amb la reexposició.

Reexposició d'A amb contracció en el to del Rm.

B: amb contracció, modula per seqüències al Rm/T, D.

C: en el to de la T, evoluciona com en la primera part.

D: grup final ampliat amb dues cadències autèntiques en octaves.

Secció codal que té un comportament similar al de la primera part.

Tonalitats: *do M- re m/ fa M- do M- sol M// sol m la b M- si b m - la m/ do M- sol M- do M.*

Observacions

Sonata de ritme no estàtic, asimètrica, que a vegades presenta dissociació dels suports harmònics. El motiu B comença en el to de la T i, abans d'aconseguir la D, passa pels tons veïns de *re m/ fa M*. La segona part, més llarga, utilitza una nota comuna per modular, tal com aconsella Antoni Soler, allunyant-se momentàniament per seqüències de l'àrea tonal. La reexposició es presenta amb un compàs pont. Els ornaments escrits mostren una funció d'accents impulsors, que incrementen el ritme.

Analogies temàtiques

Tot seguit podem veure i comparar alguns exemples de sonates que evidencien analogies en els temes o en els suports harmònics.

Exemple. 1: MOam, m. 484:



Exemple. 2: *Preussischen Sonaten*, C. Ph. E. Bach:



Exemple. 3: Sonata III de Pescetti. *Allegro*:



Equivalència motívica entre la sonata de Viola: MOam, m. 62, i la sonata núm. 41 de Soler de l'edició S. Rubio.

Exem. 4: MOam, m. 62:



Exemple. 5: Sonata núm 41 del P. Soler, edició de S. Rubio:



Equivalència motívica entre la sonata de Viola: Bbc, m. 921/4 de Viola i la Sonata IV de Rutini, op. 6.

Exem. 6: Bbc, m. 921/4:



Exemple. 7: Sonata IV de Rutini, op. VI:



Equivalència motívica entre la sonata de Viola: MObm, m. 990, de Viola i *Le Quattro Stazioni dell'Anno*, de Durante.

Exemple. 8: MObm, m. 990:



Exemple. 9: *Le Quattro Stazioni dell'Anno*, de Durante:

Els exemples de compositors coetanis de Viola confirmen uns plantejaments formals i motivics similars i refermen la teoria de Newman¹⁶ segons la qual el segon estil galant es cristal·litza en les obres de Galuppi, Rutini, G. B. Sammartini, Boccherini, Soler, Johann Christian Bach i els primers Haydn i Mozart.

Dels tres darrers compositors, ens permetem d'aportar uns fragments de sonates de la primera època segons els catàlegs respectius.

Haydn: *Partita (Sonata)*, Hob. XVII/6:

Musical score for 'Partita (Sonata)' by Haydn, Hob. XVII/6. The score is marked 'Allegro' and is in 3/4 time. It consists of four systems of music, each with two staves (treble and bass clef). The first system starts with a forte (f) dynamic. The second system includes a mezzo-forte (mf) dynamic. The third system includes a piano (p) dynamic. The fourth system is a shorter fragment. The music is characterized by rhythmic patterns and melodic lines typical of the Classical period.

16. NEWMAN W. S., op. cit., p. 120-121.

Es tracta d'una sonata en dues parts complementàries, que comença amb un motiu de 2×2 c., el qual finalitza en una cadència sobre el V amb retard de la tercera. A continuació, un nou disseny melòdic, formulat en ritme *pointée*, modula al to de la D, al qual segueix una transició expressada per una escala cromàtica d'acords descendents que finalitza en una cadència sobre la DD del to inicial. La part complementària comença directament amb el motiu a) en el to de la D tot ampliant el disseny i modulant a tonalitats veïnes. El segon motiu, com en la primera part, introdueix modulacions passatgeres que afegeixen un nou interès al discurs musical. Podem observar la similitud de comportament entre aquesta sonata i, entre d'altres, la de Viola MOam, m. 2158.

J. Chr. Bach: *Sonata op. 5:*

The image displays a musical score for J. Chr. Bach's Sonata op. 5. It consists of five systems, each with two staves (treble and bass clef). The tempo is marked 'Allegro'. The score includes various musical notations such as dynamics (f, p), articulation (accents, slurs), and fingerings. Measure numbers 1, 7, 10, and 13 are indicated at the start of their respective systems.

La sonata de J. Chr. Bach op. 5, presenta la polaritat melodia/baix. El motiu de vuit cc. subdividits en dissenys motívics complementaris 2 x 2, finalitza en una cadència conclusiva. El baix s'expressa de manera continuada amb accords desglossats utilitzant una harmonia T/ D per compàs que la cadència accelera. El motiu es repeteix evolucionant cap al to de la D. La part complementària comença directament en el to de la D i evoluciona amb imitacions. Hi trobem un comportament similar al de la sonata de Viola MOam, m. 484.

Mozart: *Sonata KV 283*:

Allegro

Sonata en dues parts complementàries amb un treball harmònic. A l'inici, els motius *a* i *b* formats per quatre cc. són formulats com una melodia/baix.

El motiu a) té una funció anacrúsica que formula una interrogació; el motiu b), per la seva part, mostra un retard que estableix la resposta. L'acompanyament amb acords desglossats dona suport a la melodia i es mou segons el ritme del compàs. El motiu c) té influències de a) i b), pels aspectes anacrúsics i del retard. La melodia ascendeix, amb el suport dels acords del baix, fins a aconseguir el punt culminant, amb la qual cosa fa una sensació de crescendo que finalitza amb un acord de T.

L'inici d'aquesta sonata és similar al de J. Chr. Bach i, també, al d'algunes de les sonates de Viola. Podem confirmar, una vegada més, l'afinitat compositiva d'impuls harmònic, disseny motívic, complementarietat, etc., de les sonates de Viola amb les dels compositors del seu temps que, com a mostra, acabem d'exemplificar.

Sonata model

Tot seguit, ens cal definir el llenguatge que emprava regularment Anselm Viola en les sonates. Així comprovem com en la seva obra per a teclat, destaca la utilització d'uns elements més avançats. L'estil és alegre, d'una ingènua facilitat, i, en el desenvolupament dels recursos harmònics i melòdics, podem percebre els avenços de l'autor.

La sonata model és escrita en dues parts: T D - D T.

L'harmonia fonamentada en la fórmula IV-V-I segueix les petjades haydianes de la *trias harmònica* i de la música clàssica, i reforça amb un dinamisme important la retòrica oposició del V-I. L'harmonia de contrast, allunyada del centre tonal, es presenta o no en la segona part, mitjançant un treball harmònic seqüencial.

La formulació és de dos o tres motius rítmicament contrastats, el segon o el tercer dels quals mostra uns trets més melòdics. Aquest fet es produeix en les sonates no escrites expressament per a l'orgue.

Hi ha una tendència a les simetries, a l'estructura de període regular o irregular amb complementarietat, però també a les imitacions seqüencials d'influència barroca.

La melodia oscil·la entre el desplegament d'arpegis, basats en l'harmonia i els dissenys individualitzats dissociats dels suports harmònics. A vegades, hi descobrim una acceleració rítmica o canvis de l'accent del compàs, amb precipitació harmònica.

Volem assenyalar la funció d'alguns *grupetti* o ornaments similars, que, des del punt de vista melòdic, tenen la funció dinàmica d'acceleració, d'energia motriu. Melòdicament combina el discurs en un gest idiomàtic i un gest instrumental, virtuosos.

També volem destacar l'elasticitat melòdica emprada per Viola en algunes cadències lliures, *arbitri*. Les pauses de caràcter melòdic són un altre element característic i serveixen per subratllar la fi d'un disseny motívic. La interrupció amb $\frac{6}{4}$ i retard de la tercera apareix sovint després d'un fragment d'escala. (aquest procediment el trobem sovint utilitzat per Mozart).

L'estudi de la sonata model de Viola ens referma en la seva tendència evolutiva cap al classicisme, la qual cosa és més evident en les sonates que en la resta de la seva obra per al teclat.

Assaig de conclusions

Les sonates d'Anselm Viola presenten pocs elements que ens permetin de definir un compositor. Les seves arrels enllacen amb el corrent estilístic que es produeix a la península Ibèrica a mitjan segle XVIII i ens recorden, en part, un compositor d'una escola molt propera: Antoni Soler. Intentarem d'assenyalar-ne els trets característics i diferencials.

Al catàleg hi trobem catorze sonates, una tocata i un rondó; alguna, amb lleugeres modificacions, la trobem repetida dues i tres vegades en diversos arxius. Volem esmentar una sonata atribuïda, en dos manuscrits, a Viola, i que és una paràfrasi d'una sonata ja publicada de Felip Rodríguez. Ja que la producció per a teclat de Viola que avui coneixem és reduïda i selectiva, desitgem que, al llarg del temps, hom pugui realitzar descobriments més extensos.

Les sonates restants són de tipus binari d'un sol moviment, sense encreuament de mans, i amb un àmbit de cinc octaves (C - c'''). Són obres que no pertanyen al món del virtuosisme; més aviat les definiríem com un bell entreteniment d'una gran fluïdesa creativa, i podem suposar molt bé que la seva finalitat era pedagògica.

Algun dels motius o figuracions es retroba repetit, en part, en els jocs de versos del mateix autor, compostos amb una finalitat litúrgica.

Les formes d'aquestes obres són variades, rítmicament i melòdicament, i les podem classificar tal com segueix:

- Sonates d'un moviment en dues parts, bitemàtiques o pluritemàtiques —2, 3 o 4 motius—, de caràcter oposat o no.
- Sonates d'un moviment en dues parts, bitemàtiques o pluritemàtiques —de caràcter oposat o no—, la part central de les quals desenvolupa un treball harmònic a fi de preparar el retorn al motiu principal en el to de la T o als tons veïns.

Harmònicament, segueixen les directrius barroques de la fórmula IV-V-I —algunes utilitzen baixos de *ciaccona*—, amb oscil·lacions tonals M/m. El rol de la D i DD desenvolupa una funció important, a vegades en un camí d'anada i tornada o, simplement, utilitzant la DD per aconseguir una altra tonalitat. Fonamentalment, però, les tonalitats i llurs modulacions giren a l'entorn dels tons veïns i se n'allunyen, en alguns casos, mitjançant un treball harmònic que es presenta al començament de la segona part.

Hi observem característiques preclàssiques d'estructura periòdica d'antecedent/conseqüent simètric o irregular, per exemple, de cinc o set compassos. També trobem casos de precipitació harmònica —pas d'una harmonia sistemàtica per compàs a un canvi harmònic cada mig compàs o cada quart de

compàs— que accelera el ritme per canvis de l'accent del compàs. Sovint, les sonates ofereixen dissociació de suports harmònics, fruit de la individualització motívica. Algunes mostren un subratllat d'acords verticals, que poden evolucionar tot descomponent-se, fins a convertir-se en un baix d'Alberti. El ritme regular —sinònim estàtic del moviment— pot arribar a crear ritmes alternats que donen varietat i vitalitat al conjunt.

Melòdicament, considerem aquestes obres com a teclístiques —del gènere que hom anomena *Spielmannmusik*—; el seu llenguatge és adequat al teclat i són una mostra més del coneixement pràctic que de l'instrument tenia el compositor Viola.

La modulació participa, en part, dels consells que dona Soler¹⁷:

- Encadenament amb nota comuna o retard.
- Utilització de la D per establir una tonalitat.
- Modulació enharmònica.
- Encadenament per moviment no simultani de les veus, amb preferència de les veus extremes (a quatre veus). Les veus interiors tenen la funció d'acompanyament (en l'escriptura lliure).

Un tret característic d'aquestes sonates és la separació dels motius o dels períodes —a manera de seccions— per cadències o semicadències amb un retard melòdic, sovint ornamentat. Aquest fet, però, no és classificable com a norma i, alguna vegada, el motiu es presenta juxtaposat amb el motiu següent.

Com ja hem comentat amb exemples, també trobem afinitats motíviques i rítmiques amb compositors ibèrics coetanis de Viola, així com similituds en la lliure utilització de motius tocatístics o en la imitació canònica de la melodia i del baix.

Les sonates o *toccate* que porten el títol de *Clarines* —compostes per a orgue— presenten una textura amb trets afins als registres organístics: quintes i terceres *pointées* i unísons en totes dues mans. El nom de *6º tono* ens recorda un passat modal no tan allunyat.

Com a tret peculiar, voldríem assenyalar una figuració rítmica (exemple. 1) de signe iàmbic, que Viola utilitza sovint i que, d'altra banda, trobem en moltes peces ibèriques, i, per citar-ne alguns autors, en Domenico Scarlatti i Josep Gallès. En realitat, és un ornament escrit, que a vegades es produeix amb un suport harmònic dissonant, a fi de donar dramatisme al discurs. Les figuracions ornamentals dels exemples 2 i 3, i d'altres de similars, són ornaments

17. SOLER, A., *Llave de la modulacion*, cap. X, p. 81:

«1º - No se passará de un Termino à otro, sin que alguna de sus especies consonantes tenga parte con el Termino siguiente; quando no, sea lo contrario con Ligadura.

2º - Para que qualquier Modulacion salga sonora, se procurará coger la Quinta del Tono que se desea.

3ª - Si algun Termino repugnasse con el que se desea, contrario con contrario se vence.

4º - En tanto será mas sonora la Modulacion, en quanto proceda por movimientos alternantes de sones Graves, y Sobre-agudos».

d'origen italià *circolo e mezzo remittens* que Viola utilitza bàsicament en el primer temps del compàs per donar impuls a la melodia. Retrocedint en el temps (dos segles abans), ens podríem remetre a la tradició ibèrica de la glosa, i en aquest cas concret, al *redoble* de Tomás de Santa María¹⁸ o a una imitació rítmica del *quiebro* de Correa de Arauxo¹⁹.

Exemple 1



Exemple 2



Exemple 3



També volem fer avinent la forma recurrent del rondó amb variacions, fórmula molt utilitzada durant tot el segle per un gran nombre de compositors de la península Ibèrica.

Per cloure aquest comentari hem de remarcar l'evolució del llenguatge de Viola, el qual, en algunes sonates, és més avançat que el que emprava en les obres escrites amb una finalitat litúrgica, és a dir, en els versos, partits i en la fuça. Aquest fet posa en relleu l'ambivalència d'un compositor que es troba entre l'estil antic i el nou i que mostra els seus avenços a les sonates.

18. SANTA MARÍA, T. DE, *Libro llamado Arte de tañer Fantasia...*, Valladolid: Francisco Fernández de Córdoba, 1565. Facsimil, Heppenheim: Gregg International, 1972. Al capítol. XIX: «redoble quiere dezir, púntos doblados, o reysterados, los quales solamente se doblan, o reysterá cón dos púntos immediatos, assi como mi, re, mi, fa, mi...».

19. CORREA DE ÁRAUXO, F., *Libro de Tientos...*, Alcalá, 1626.