

TRES SINFONÍAS PARA TECLA DE CARLOS BAGUER

José Antonio Oliver García

Carles Baguer, nacido en Barcelona en marzo de 1768, y muerto en la misma ciudad el 29 de febrero de 1808. Fue durante toda su vida organista de la catedral de su ciudad, puesto desde el que desarrolló también la labor de pedagogo y de prolífico compositor. Formado musicalmente con su tío Francisco Mariner, a la sazón organista de la Catedral de Barcelona, 'Carlets', como era conocido, empezó a sustituir esporádicamente a su tío en las labores de organista cuando contaba dieciocho años, en 1786. A la muerte de Mariner, en 1789, le sucedió en el puesto; permanecería en él el resto de su vida, que no fue larga: cuarenta años. A pesar de su aparentemente estable permanencia en Barcelona, hubo algún motivo, que desconocemos, y que le hizo aspirar a plazas de organista en otros lugares de España.

Tomó órdenes menores, y, en 1801, comunicó su renuncia al estado eclesiástico y realizó petición de ir vestido de seglar. Estos problemas de convicción religiosa se pueden entender mejor en el contexto de una vida que no era fácil en España. Los cabildos catalanes tendían a ofrecer mejores condiciones salariales a sus músicos si eran eclesiásticos, sobre todo si eran maestros de capilla u organistas.

En vida, Baguer fue músico de prestigio, especialmente como organista y maestro de nuevos músicos, más que como compositor; al menos eso es lo que atestiguan las fuentes que no hablan de él. Saldoni, en su *Diccionario*, se refiere a Baguer como organista, esencialmente, con los mayores elogios, tales como "originalidad de ideas", "armonista como ninguno", "gran fuguista", "ejecución rápida y

limpia”, “melodías encantadoras y altamente religiosas”, “combinaciones de registros sorprendentes”, etcétera. Incluso, llega a decir que los más afamados organistas de Francia y España viajaron a Barcelona para admirar las altísimas dotes de organista catalán. Más valor pueden tener para nosotros estos calificativos si tenemos en cuenta que Saldoni se valió de una fuente directa: Mateo Ferrer (1788-1864), su maestro, célebre compositor organista, discípulo y, después, sucesor de Baguer en la Catedral.

Contribuiría en no poca medida a la fama que gozó en vida sus dotes como maestro de músicos, al ya citado Mateo Ferrer, hay que añadir, por su importancia y la fama adquirida, a Ramón Carnicer.

Como compositor fue prolífico: música vocal, música instrumental, música religiosa, música profana. A pesar de ello, ni una sola obra fue impresa en vida del autor. Dentro de la música para teclado, sus composiciones para órgano se caracterizan por su carácter contrapuntístico, podemos destacar la fuga incluida en el *Museo Orgánico* de Hilarión Eslava. Siguiendo con su música para teclado, la de carácter profano está llena de los nuevos aires del final del XVIII: *Seis sonatas*, en un solo movimiento, *rondós* y *minués*. Las *sonatas*, según Linton E. Powell, están realizadas respetando la estructura tiempo sonata o allegro de sonata. Los *rondós* y *minués* son obras más breves e intrascendentes. 19 *sinfonías*, son su producción orquestal; en ellas, encontramos las características de la llamada *sinfonía clásica*, construídas en cuatro movimientos, siendo el primero un *tiempo sonata*, el segundo un *tema con variaciones*, el tercero un *minuetto*, y el último un *rondó*, *rondó-sonata*, o *tiempo sonata*.

Como compositor de música vocal religiosa destacaremos sus dramas sacros: *La muerte de Abel*, *La Adoración del Niño Dios por los ángeles pastores* (1805), *La Resurrección de Lázaro* (1806), *El hijo pródigo* (1807), *José Oriol* (1807). Finalmente, en la música vocal profana, su ópera *La principessa filósofa, o sea, el desdén con el desdén*, estrenada en 1897.

ANÁLISIS ESTILÍSTICO Y FORMAL

El objeto que centra este trabajo son las *Tres Sinfonías para Tecla* de Carlos Baguer. Editadas por María Asunción Ester Sala en 1984, incluyendo un estudio previo. Esta edición es de enorme valor, entre otras razones, porque contribuye a divulgar la obra de su autor, y un repertorio, interesantísimo para entender la época clásica en España: las transcripciones. El estudio previo está hecho con seriedad y, de hecho, hasta el momento de su prematura desaparición su autora era la mayor conocedora de la vida y la obra del organista y compositor catalán, y, con singular interés, en su producción para tecla. Aborda, incluso, en su edición, aspectos colaterales que pueden ser importantes, imprescindibles para valorar estas sinfonías. Se observa también que el trabajo de rastreo de fuentes ha sido meticuloso.

En la época de Carlos Baguer la forma sonata lo impregnaba todo, pudiéndose plasmar de múltiples y variadas maneras. Como escribe Rosen, en torno al término *sonata* existía una irremediable ambigüedad, porque su significado oscilaba entre el género, la forma, la textura, y el estilo. Precisamente, en la aparente paradoja de precisar y definir allí donde hay tanta ambigüedad se encuentra la esencia del problema. En los primeros años de la década de los ochenta del XVIII, todas las formas antiguas, el rondó, la sonata, el concierto, la fuga, el aria da capo, se han convertido en formas de sonata.

Pero, una cosa era la idea de *sonata clásica* que establecieron cuasi "fórmula magistral" los músicos y teóricos inmediatamente posteriores a Beethoven (Reicha y Czerny principalmente), y otra la que tenían o creían tener en el XVIII, que era algo así como una concepción de música instrumental en evolución gradual pero distinta de las formas de danza, la variación, el concierto, o la fuga.

Por lo que acabo de exponer, resulta de primera necesidad, si es que pretendemos conocer el relieve del patrimonio musical de nuestro clasicismo, ante todo analizar, aunque sea esquemáticamente, la forma de las obras, ya en los primeros estadios del proceso de investigación.

María Asunción Ester encontró las tres sinfonías para tecla dentro de un manuscrito perteneciente a la Biblioteca Universitaria de Barcelona. Este manuscrito, no autógrafa, lleva la signatura M. 1378; perteneció a un carmelita descalzo que se encargó de recopilar "sonatas"-así dice en el manuscrito- de diferentes autores. Al morir este carmelita descalzo, Fray Joaquín, el manuscrito pasó a formar parte de los fondos de la biblioteca del convento, convento de San José en la ciudad de Barcelona. Este manuscrito contiene variado repertorio de música para tecla de finales del XVIII y principios del XIX; en él aparecen las fechas 1804 a 1807, lo que nos podría indicar que las obras de nuestro autor a las que nos estamos dedicando no habrían sido compuestas antes de 1807, que no es gran cosa, ya que Baguer murió en 1808. - Interesa resaltar que todas las obras de Baguer encontradas hasta el momento, son manuscritas, autógrafas o no-.

Estas tres obras tenían, en un primer momento, la particularidad de ser las únicas obras para tecla de Baguer compuestas en cuatro movimientos (una de ellas, la *Sinfonía III*, posee tres movimientos aunque, muy probablemente, le falte uno, no encontrado). La *Sinfonía I* está en la tonalidad de *Fa mayor*, la *Sinfonía II* en *Mi bemol Mayor*, y la *Sinfonía III* en *Re Mayor*. Al comprobar María Asunción Ester que la primera y la segunda tenían versiones orquestales, llegó a la conclusión de que eran transcripciones para el teclado, todavía más, las califica de "recomposiciones", pues van más allá de ser meras reducciones; incluso afirma: "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 Carlos Baguer quien 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 largo de cada *sinfonía*".

Concretando, las versiones orquestales son esencialmente iguales que las de tecla (con la salvedad hecha de la *Sinfonía III* de la que no se ha encontrado la versión orquestal), excluyendo, evidentemente, el cambio de medio instrumental, con una salvedad: los tres primeros movimientos de la *Sinfonía I* están en la versión para tecla en *Fa mayor*, un tono más bajo que en la versión orquestal, para, en el cuarto, establecerse en la misma tonalidad que la versión orquestal: *Sol mayor*.

Aun sin pretender extenderme mucho, trataré, brevemente, el tema de las *sinfonías* orquestales de Baguer.

Según Josep M. Vilar las dos Sinfonías -para orquesta, se entiende-, en *Sol mayor* y *Mi bemol mayor*, respectivamente, no son anteriores a 1801. Obtenemos, por tanto, que las versiones, o "recomposiciones", no están separadas por una distancia mayor de seis años, y en todo caso menos. Forman parte del corpus de 19 sinfonías orquestales hasta el momento reconocidas del compositor barcelonés. Se extienden a lo largo de cuatro movimientos, siendo el primero Allegro, Andante con variaciones el segundo, minueto con trío el tercero, y Rondó el cuarto. Como se puede observar, respondiendo a los cánones de la época, dejando de lado las sinfonías operísticas (Adagio-Allegro), que en España durante tanto tiempo tuvieron primacía. Utiliza una instrumentación con violines y bajo en la cuerda, y, ocasionalmente, pidiendo específicamente violas. En los vientos oboes y trompas doblados, y, ocasionalmente, fagotes. En la Cataluña de la época estas Sinfonías -para orquesta- debían resultar bastante "internacionales", si tenemos en cuenta que una de ellas, la *Sinfonía I*, viene atribuida al "Sr. Hayden" en el manuscrito conservado en archivo musical de la Seo de Manresa, Ms. 556.

Y, volviendo a las obras para tecla que son las que centran nuestra atención, éstas tienen, lógicamente, la misma estructura en cuatro movimientos que las obras orquestales de las que proceden. Se observa en ellas la labor de "recomposición" a la que se refería María Asunción Ester, van más allá de ser la mera reducción de una obra para orquesta. Aunque, comparando estas obras con las sonatas en un movimiento del mismo autor, que están escritas expresamente para el teclado, observamos que estas últimas son idiomáticamente más perfectas, encontrando en ellas elementos que permiten poner en práctica las cualidades que pudiera poseer un pianista o clavicembalistas de buenas dotes, como, por ejemplo escalas, mayor equilibrio entre dificultades de mano derecha e izquierda, mayor profusión de bajos en tresillos o en semicorcheas.

Aun así es delicado afirmar la mayor o menor perfección idiomática de una obra musical, especialmente si tiene que ver con elementos de dificultad técnica. En la era clásica los diletantes cobran una importancia capital, por supuesto como nunca antes la tuvieron. Recordando lo que escribe Charles Rosen en *El Estilo Clásico*, la mayor

parte de la música para tecla de la segunda mitad del siglo XVIII tiene carácter *amateur*, es más, "el pianoforte estaba reservado casi exclusivamente a las mujeres". Prácticamente, hasta llegada de Beethoven, todos los compositores del clasicismo distinguían entre obras para profesionales, y obras para aficionados. Ni Haydn, ni incluso Mozart pudieron permitirse el lujo de crear sonatas de una altísima dificultad desde el punto de vista exclusivamente técnico. En el momento en que Haydn, hacia el final de su vida, tuvo la fortuna de conocer a una viuda inglesa, tan dotada de recursos pianísticos como económicos, su escritura pianística evolucionó, y fruto de ese encuentro son sus últimas sonatas para piano.

La *Sinfonía I* en la tonalidad de *Fa mayor*, se distribuye en cuatro movimientos con las siguientes denominaciones: Allegro assai, Adagio con variaciones, Minuetto, Rondó. Presto. Abarca un ámbito que va desde el do¹ en el grave, hasta un re⁵ en el agudo, es decir, cuatro octavas completas y parte de una quinta en el agudo.

El Allegro Assai, en dos por cuatro, consta de ciento cuarenta y cinco compases. Observamos EXPOSICIÓN, DESARROLLO, y RECAPITULACIÓN. En la EXPOSICIÓN aparecen dos grupos temáticos, el primero en la tónica, en torno a un tema de doce compases que se puede subdividir en dos de seis. El segundo grupo temático (c. 40), en la dominante (*Do mayor*) está basado en un tema de nueve compases, subdividible en dos subtemas. El DESARROLLO (c. 71) comienza con el primer tema en la dominante, sumando cuarenta y cuatro compases, utilizando elementos del primer grupo temático; no se aleja de *Do mayor*, echa mano de acordes de sexta aumentada para dar variedad armónica (c.81, c.112). La RECAPITULACIÓN no se hace esperar mucho (c. 115), con el segundo grupo temático completo en la tónica (*Fa mayor*). No hay CODA. De todo lo que se acaba de exponer, podríamos destacar como más interesante la ausencia del primer tema en la RECAPITULACIÓN. El DESARROLLO es breve y sin muchos alardes modulatorios. El que el segundo tema sea de nueve compases, sin amoldarse al criterio 4 - 8 -12 -16, no parece que sea algo que le preocupe mucho a nuestro compositor como veremos en otro ejemplos.

El Adagio con variaciones, en dos por cuatro, está realizado en setenta y tres compases, en la tonalidad de la dominante (*Do mayor*) y no en la de la subdominante como lo hubiera hecho Haydn, por ejemplo. Son tres las variaciones que realiza a dos

temas de ocho compases, presentados el uno a continuación del otro, separados por doble barra de repetición. El segundo tema está deducido del primero, y en la misma tonalidad (*Do mayor*), con un brevísimo devaneo hacia *re menor* que le da algo de mordiente (c.9 -11). Las variaciones están realizadas mediante el cambio a figuras de valor más reducido: pasajes de semicorcheas en la mano izquierda [Var. I]; semicorcheas, tresillos de semicorchea, y fusas en la mano derecha [Var.II]; seisillos en la mano izquierda [Var.III]. Finaliza en una CODA de nueve compases.

El minuetto, de cuarenta y cuatro compases, en la tónica, tiene, como es de esperar, trío y su correspondiente Da Capo.

El último movimiento, Rondó. Presto, en dos por cuatro, de ochenta y cinco compases, presenta la particularidad de estar en *Sol mayor*, y no en *Fa mayor*. Es decir, en la misma tonalidad que la versión orquestal. ¿Por qué?, lo normal es que no tenga que ver con motivos estéticos o técnicos, posiblemente se deba a problemas de copista, simplemente; aunque, cualquiera sabe...Por lo que concierne a la forma sí podemos decir cosas, es un RONDÓ-SONATA (A-B-A-C-A) que termina mediante una CODA sobre elementos temáticos de A. El tema contrastante, B, se ha deducido del primero, estando los dos en la misma tonalidad (*Sol mayor*). La parte C de la coda hace de DESARROLLO, y consta de 24 compases. Curiosamente, este desarrollo, tiene una mayor enjundia armónica que el del primer movimiento; se mueve entre la subdominante menor (*Do menor*) y la dominante (*Sol mayor*).

La *Sinfonía II* está en la tonalidad de *Mi bemol mayor*, se distribuye en cuatro movimientos: Allegro *spiritoso*, Adagio con variaciones. Andante, Minuetto, y Finale.Presto. Abarca una tesitura que va desde el Si en el grave, hasta el mi 5 , bastante amplia para la época, cuatro octavas y media.

El primer movimiento, Allegro Spiritoso, en tres por cuatro, suma ciento tres compases. Encontramos EXPOSICIÓN, DESARROLLO, y RECAPITULACIÓN, sin CODA. La EXPOSICIÓN tiene dos grupos temáticos, el primero sobre un tema de siete compases (ya decíamos antes la falta de prejuicios de Baguer a la hora de diseñar los temas, y pueden, o no, ser múltiplos de cuatro), y el segundo (c.35), en la

dominante (*Si bemol Mayor*) sobre un tema de ocho compases, (dos motivos de cuatro, aunque el segundo motivo es casi igual que el primero). El DESARROLLO (c.51) de dieciséis compases, con el primer tema en relativo menor (*Do menor*), y no en la dominante que es lo que se dice en los manuales. La RECAPITULACIÓN (c.67) llega, como es de esperar, con el primer tema en la tónica, y tras un par de compases de transición llega el segundo tema en la tónica. Y, como ya se mencionó, no hay coda.

El Adagio con variaciones. Andante, en dos por cuatro, suma ochenta y dos compases. La tonalidad es do menor, es decir, está en el relativo menor, y no en la subdominante que es lo que se considera "más normal". Consta de cuatro variaciones sobre lo que parece un tema popular, ¿catalán?, podría ser. El tema, de dieciséis compases, se divide en dos partes mediante barras de repetición. La primera variación consiste en presentar los primeros ocho compases del tema en el relativo mayor (*Mi bemol*), reforzando la melodía en la mano derecha con sextas y terceras. La segunda variación, volviendo a do menor, es, básicamente un despliegue de la melodía en fusas. La tercera variación se consigue mediante el cambio de la melodía a la mano izquierda, adornando con semicorcheas. La cuarta variación, con la que termina, comienza con los primeros ocho compases de nuevo en *Mi bemol mayor*, para volver en los últimos ocho a la tonalidad inicial del movimiento: *do menor*; la mano izquierda hace trémolos en semicorcheas, la derecha refuerza la melodía en terceras.

Minuetto, en la tónica, treinta y ocho compases, de ellos al trío corresponden dieciséis. Hay algún pequeño devanéo a *sol menor* en el trío. En algún lugar leí que el tema recordaba a Mozart, y es verdad, aunque no consta que Baguer conociera al músico de Salzburgo, puede ser casualidad, en cualquier caso suena muy "clásico".

Finale. Presto. Aquí se permite Baguer escribir un movimiento en *forma sonata*, en vez de un *rondó* o *rondó - sonata*. Son ciento cuarenta y dos compases, tiene, por tanto, mayor extensión que el primer movimiento. El compás es un dos por cuatro. EXPOSICIÓN con un primer grupo temático en la tónica (*Mi bemol mayor*) con un tema de ocho compases, un segundo grupo temático en la dominante (c.36) con un tema de otros ocho compases, dividido claramente en dos motivos de cuatro. DESARROLLO (c.68) en la dominante, sin modulaciones. RECAPITULACIÓN (c.88), primer tema en la tónica, segundo tema en la tónica (c.109). No hay CODA.

Sinfonía III. Tonalidad de *Re mayor*. Estructurada en sólo tres movimientos: Allegro moderato, Minuetto, Adagio. Larghetto. [con variaciones]. Estos movimientos son los que aparecen en la fuente, y en este orden. Abarca una tesitura que va del do1 al mi5.

Primer movimiento, Allegro moderato. Ciento treinta y ocho compases en cuatro por cuatro tres Sinfonías que introduce CODA en el Allegro de Sonata. Tiene EXPOSICIÓN, DESARROLLO, RECAPITULACIÓN, y CODA. Es la única de las tres *Sinfonías* que introduce CODA en el Allegro de sonata. Primer grupo temático con un tema de once compases que repite en el compás veinte. Segundo grupo temático (c.31) en la dominante, *La mayor*, con un tema de siete compases. El DESARROLLO (c.68) llega con el primer tema en la dominante, encontrando en el una pequeña incursión a *si menor*, el relativo menor. REPITULACIÓN (c.90), con la particularidad de reaparecer el primer tema en el relativo menor (*si menor*), en lugar de en la tónica. El segundo tema sí que aparece en la tónica (c.101). CODA de doce compases (c.127-c.138).

Segundo movimiento, Minuetto, en la tónica (*Re mayor*). Cincuenta y seis compases, ventiséis de los cuales corresponden al Trío que se encuentra en re menor.

Tercer movimiento, con el que termina la obra, Adagio. Larghetto [con variaciones]. Todo él en *re menor*. Setenta y ocho compases en seis por ocho. Se realizan tres variaciones a dos temas, el primero de ocho compases, y el segundo de nueve, separados por barras de repetición. Hay una CODA de diez compases.

A la vista de las anteriores obras analizadas, vemos que falta un movimiento, un Finale, o Rondó-Finale, por ejemplo. LLama la atención también, situar el movimiento lento con variaciones (Adagio. Larghetto. [con variaciones]) cerrando la obra. En cualquier caso, al ser la única de las tres *Sinfonías* que no tiene otra fuente para ser contrastada, sólo podemos destilar hipótesis. Me inclino a pensar que esta *Sinfonía*, al igual que las otras dos, es una transcripción de una obra orquestal en cuatro movimientos. Es posible que la obra hubiera sido transcrita íntegramente, en sus cuatro movimientos, y que un movimiento - el cuarto - se perdiese después. Aunque tampoco es descartable que, en el momento de transcribirse sufriera un

proceso de selección, o mejor, de "poda". Esto último era común en esa época, donde circularon tantas misceláneas de obras para tecla, misceláneas que encantaban a los aficionados, y que formaban el repertorio de los salones burgueses. Pero, no creo que este sea el caso, en primer lugar porque sería incoherente presentar dos *Sinfonías* completas en sus cuatro movimientos, junto a una tercera incompleta. En segundo lugar el orden, situando el movimiento lento con variaciones al final detrás de un Minuetto, nos hace sospechar, más aún con el precedente de las otras dos *Sinfonías*. En tercer lugar, estas obras tienen sentido como obra completa, mostrando dos paradigmas de la música Clásica: la *Sinfonía* en cuatro movimientos, y la *Forma de Sonata* que lo impregna todo, de manera implícita o explícita. Y, en cuarto lugar, por que el movimiento que finaliza la obra acaba en el relativo menor, y no en la tónica.

CONCLUSIONES

Encontrar compositores españoles de hacia finales del siglo XVIII que conozcan, asuman y practiquen la *forma de sonata* no es suficiente motivo que justifique el exclamar *!eureka!*. Los había, y lo hacían con oficio. Las obras objeto de este trabajo nos hablan de clasicismo desde diferentes puntos de vista.

En primer lugar nos hablan de clasicismo al ser transcripciones que tienen su origen en sinfonías orquestales, que se corresponden bastante bien con el patrón de las sinfonías *haydianas* posteriores a 1780. Están realizadas en cuatro movimientos, forma sonata el primero, variaciones el segundo, minuetto el tercero , y el último rondó-sonata o sonata.

En segundo lugar, clasicismo porque el movimiento en forma sonata está en *forma sonata* con EXPOSICIÓN, que consta de dos grupos temáticos en tonalidades contrastantes, DESARROLLO, RECAPITULACIÓN y , en algún caso, CODA. Hemos

observado anteriormente que en ocasiones no se respeta lo que los manuales al uso imponen como “normal”, pero, qué es lo “normal”: un periodo de veinte años y especialmente en tres autores -Haydn, Mozart, Beethoven- , periodo en el cual, de una manera muy específica, y al amparo de una estética, unas formas, unos procedimientos y unas técnicas cristalizaron en el *Clasicismo Vienés*.

En tercer lugar, las transcripciones abundaron por doquier en el Clasicismo, hecho que vino coadyuvado por los intercambios que se produjeron dentro de la música instrumental entre los idiomas de sus diferentes campos: solístico, camerístico y orquestal. La transcripción de estas *Sinfonías* al ámbito del teclado -que según Ester Sala llevó a cabo el propio autor- pudo venir motivado por causas muy distintas. Baguer dedicó mucho de su tiempo a la enseñanza, así que una posible causa pudo ser utilizarlas para enseñar, no sólo técnica instrumental, sino las nuevas formas imperantes en la música instrumental europea: la *sonata* en varios movimientos, la *sinfonía* y, en especial la forma *sonata* o *allegro sonata*. Otra razón posible: servir como medio de divulgación de obras orquestales de una manera más accesible. Más razones: cubrir el repertorio de aficionados y, en especial, aficionadas, que, al parecer eran las principales consumidoras de la música para piano. Incluso una razón más: servir de repertorio al propio Baguer en sus interpretaciones como organista de la Catedral de Barcelona, recordemos las famosas *siestas*.

Un músico como Baguer educado musicalmente, como era común en España, al amparo de la Iglesia, y marcado como organista que era, por la gran tradición del órgano barroco español y también, sin duda, por la enorme influencia de Scarlatti y Soler en la música de teclado profana, estaba atento a los vientos musicales que venían de Centro Europa. Imaginándolo en su contexto podemos suponer que debía de estar muy seguro de qué música quería y tenía que hacer. Para él las obras de Haydn en su pretensión de perfección formal, en su equilibrio, debían de ser el modelo. No debería de extrañarnos si recordamos lo que Juan de Villanueva, o Ventura Rodríguez, contemporáneos suyos, representaban en la arquitectura española de la época; Samaniego, Iriarte, Moratín, en literatura; Mengs en la pintura. Las Academias regulaban la actividad artística y literaria proponiendo, si no imponiendo, forma y equilibrio neoclásicos frente al frenesí del Barroco.

Linton E. Powell, al referirse en su libro a las sonatas en un solo movimiento y a los rondós para teclado de Baguer, escribe que esas obras, comparadas con similares de Haydn y Mozart, adolecen de cierta superficialidad. Efectivamente, no se observa en sus obras una gran profundidad, y especialmente en las que hemos analizado para este trabajo encontramos, sobre todo, carencias en los desarrollos, a los que podríamos denominar “de circunstancias”, que apenas si nos sirven para que perdamos de nuestra memoria auditiva el tema en la tónica. Por ello, el efecto dramático de pérdida y posterior reaparición y reafirmación de la tónica, al que se refiere Rosen respecto de la *forma de sonata*, a duras penas se produce. Podríamos preguntarnos cómo es posible que un autor, que según nos cuenta Saldoni -que, no olvidemos, era discípulo de Mateo Ferrer, a su vez discípulo de Baguer-, dominaba la armonía y las modulaciones, no era capaz de desarrollos medianamente extensos y de mayor calado en el tratamiento armónico y temático. De querer responder a esta interrogante, antes habría que saber, no ya que el modelo tomado es germánico, o que es Haydn, o que es clásico, habría que precisar cuál o cuáles son los modelos -las obras de referencia-y de qué época, anterior a 1780, anterior a 1790... Los cuartetos op. 33, llamados *rusos*, suponen un giro casi copernicano respecto a la producción anterior de Haydn. Comparar la sinfonía No.6 *Le Matin* con la No.45 *Los Adioses*, y estas a su vez con la No 94, nos pone de manifiesto, de manera evidente cuán poco preciso es decir que tal o cual obra de un autor se parece o no a otra del músico de Rohrau.

Es posible que el organista barcelonés intentara eludir el “barroquismo” evitando efusiones cromáticas y contrapuntos de una manera radical por su condición de “converso” que, proveniente de la Iglesia, el órgano, el tiento y los modos pasa a abrazar al estilizado, tonal, racional, profano y burgués Clasicismo. Por otra parte, tenemos la obligación de presuponer que Baguer tenía sus propias ideas y que podía permitirse experimentar o hacer aportaciones reafirmando su propia individualidad como músico, una vez aceptado el nuevo e incuestionable paradigma: La *forma de sonata*. Y de un examen pormenorizado sería posible que dedujéramos que alguna de las posibles faltas formales a nuestros ojos, u oídos, no eran “barbarismos” propios de un músico de la periferia europea, sino que fueran planteadas por él como un camino propio, una aportación, aunque con la mala fortuna de que la calle principal de la Historia de la Música Occidental no pasaba en aquellos momentos por allí.

Bibliografía

Baguer, C. (1984). *Tres sinfonías para tecla*, revisión y prólogo de María Asunción Ester-Sala (Música Hispana, Serie C, Música de Cámara, 14). Barcelona: Instituto Español de Musicología, CSIC.

Ester-Sala, M., Vilar i Torrens, J.M. «Baguer, Carlos» (1999). En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, 2 (48-51).

Gallego, A. (1988). *La música en tiempos de Carlos III. Ensayo sobre el pensamiento musical ilustrado*. Madrid: Alianza Editorial.

Howell, A. (1980). «Baguer, Carlos» En *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2 (32).

Martín Moreno, A. (1993). *Historia de la Música Española. 4. Siglo XVIII*. Madrid: Alianza Editorial.

Powell, L. E. (1980). *A History of Spanish Piano Music*. Bloomington: Indiana University Press.

Rosen, Ch. (1986). *El estilo clásico. Haydn, Mozart, Beethoven*. Madrid: Alianza Editorial.

_____ (1987). *Formas de sonata*. Barcelona: Labor.

Saldoni, B (1986). *Diccionario Biográfico Bibliográfico de Efemérides de Músicos Españoles*. Madrid: Centro de Documentación Musical (reimpresión facsímil), I (314).

Vilar Torrens, J.M. (2001). «Baguer, Carles [Carlos]» En *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*.